LA NOUVELLE

REVUE FRANÇAISE

1961
17
II

LA PERSONNE, L'ANGE ET L'ABSOLU OU LE DIALOGUE OCCIDENT-ORIENT

UN DIALOGUE MAL ENGAGÉ

L'Occident découvre le Zen au moment où les couvents Zen se vident au Japon. (Mais il y a beaucoup plus de chrétiens japonais que de sectateurs du Dr Suzuki en Amérique.) L'Occident découvre la sagesse hindoue, grâce aux présentations quelque peu christianisées qu'en donnent les successeurs de Ramakrishna; mais déjà l'intelligentsia de l'Inde se préoccupe des problèmes qui lui sont imposés par la technique et par l'hygiène occidentales, et cherche à les résoudre à l'aide d'un socialisme qui ne doit rien à Shankara. L'Occident découvre Zoroastre à la suite de Nietzsche, et publie les grands textes des mystiques soufis, mais l'Iran et l'Arabie sont en pleine crise d'adaptation à l'habitus capitaliste. L'Occident découvre et publie le Hi-King, tandis que la Chine s'industrialise, s'impose notre marxisme et oblitère son mandarinat. Enfin, l'Occident n'a pas plus tôt découvert l'art nègre, les masques, la magie, le jazz, que l'Afrique noire se précipite dans le nationalisme, les jeux parlementaires, et l'exploitation par elle-même de ses ressources matérielles.

Ce que nous découvrons avec passion dans le Tiers

Monde, ce n'est pas ce dont il vivait, c'est ce qui manquait à nos élites, ou qu'elles ne savaient plus trouver dans notre foi. Ce que le Tiers Monde nous emprunte, ce n'est pas notre créativité, mais ses produits.

Nous découvrons leurs secrets spirituels en même temps que leur misère, qui en était la rançon. Ils adoptent nos formes sociales, nos procédés de gouvernement et nos techniques, mais non pas les tensions spirituelles qui en étaient le moteur secret. Ce qui était pour nous résultantes d'innombrables poussées et résistances, malaisément équilibrées mais lentement accoutumées, devient pour eux bouleversements soudains.

Que peuvent, dans une telle situation, intellectuels et spirituels? Presque rien, sinon dire l'essentiel, qui n'agira guère sur l'histoire dans son devenir immédiat, mais peut orienter la conscience de quelques-uns de ceux qui la feront demain.

L'essentiel du dialogue nécessaire et désormais inévitable, pour si mal engagé qu'il soit, porte sur l'homme et sa définition. S'il est vrai que l'Orient nie le *moi*, qui est une valeur centrale pour l'Occident, il doit en résulter d'infinies conséquences dans tous les domaines du réel, du spirituel au politique; mais dans quelle mesure est-ce vrai? Quel est le moi qui s'affirme d'une part et quel est le moi qu'on nie de l'autre? Est-ce bien le même?

LA PERSONNE

Le christianisme a formé l'Occident, en formant, dès les premiers Conciles, ses modèles de pensée en tension : Incarnation, personnes divines à la fois distinctes et reliées. D'où la définition de la personne humaine ou du *vrai moi*, reprise et précisée par toutes les grandes époques de la théologie et de la philosophie, et toujours opposée à l'homme naturel, animal plus ou

moins raisonnable et simple exemplaire de l'espèce.

Pour saint Paul, le vrai moi est l'*homme nouveau*, « appelé » par un Dieu personnel, donc créé par une vocation, et il ne tombe pas sous le sens comme le « vieil homme », puisque sa vie « nouvelle » est à la fois dans le monde et hors du monde, à la fois manifestée par son amour *(agapè)* et « cachée avec le Christ en Dieu ». (Colossiens, 3, 3.)

Dès les Pères grecs et le latin Boèce, à travers Jean Scot Érigène, jusqu'à Richard de Saint-Victor puis dans le thomisme, on peut suivre l'évolution du concept et du terme de personne, forgé par la doctrine trinitaire; il s'appliquera de mieux en mieux à l'homme nouveau, à l'*ens sibi* suscité par l'esprit dans l'individu naturel. Pour Descartes, le vrai moi c'est « l'âme », mais il s'agit d'une âme tout intellectuelle, dont « la nature n'est que de penser » et qui reste entièrement distincte du corps. Avec Kant, le vrai moi, nouménal, s'oppose au moi phénoménal, et reprend le nom de personne. Chez Renouvier, la personne apparaît comme « fonction à plusieurs variables », par là douée d'une liberté que n'aura jamais l'individu, simple objet du déterminisme universel. Et quant à la science d'aujourd'hui, dont on a pu penser « qu'elle n'aborde le moi que pour le disjoindre [1] » il me semble plutôt qu'elle élague le vrai moi, qu'elle en disjoint ce qui appartient en propre au collectif (l'inconscient, le surmoi, les archétypes) ou au biologique (l'hérédité, l'équilibre endocrinien),

1. Cf. CHARLES BAUDOIN : *Découverte de la Personne*, p. 22. Cet ouvrage est le meilleur exposé du personnalisme moderne, par un psychanalyste assez proche de C. G. Jung. Mais si Ch. Baudoin me paraît un peu trop pessimiste, de son propre point de vue, D. T. Suzuki passe la mesure dans l'autre sens lorsqu'il écrit avec une évidente satisfaction : « La psychologie moderne, en fait, a éliminé l'ego comme entité. » *(Mysticism : Christian and Bouddhist*, p. 39). La psychologie dont il parle est occidentale. Cherchant à guérir les « maladies du moi », elle le confirme comme entité et le renforce, loin de l'éliminer.

et nous le montre d'autant plus *distinct*, dans sa fonction centrale, totalisante, dans son pouvoir d'intégration de l'être. Loin de dissocier le moi, les recherches psychologiques du XX^e siècle nomment et dénoncent les forces qui tendent à le dissocier, les névroses qui l'assiègent de toutes parts, et retrouvent par le détour de leurs descriptions « objectives » l'opposition paulinienne des « deux hommes en moi » : le naturel tyrannisant (et tyrannisé par la Loi) et le spirituel libérateur.

S'il est vrai que le langage courant confond sans l'ombre d'un scrupule la personne et tout ce qu'elle n'est pas — l'individu, la *persona*, la « forte individualité », l'âme sensitive, l'intellect, l'élémentaire et souvent si trompeuse conscience de soi — reste que la croyance au moi distinct et le recours à la « valeur absolue de la personne » sont à peu près universels en Occident. Comme l'attestent tant de notions considérées comme allant de soi — et tant de réalités « bien vues » à l'Ouest, mais que l'Est se devait d'ignorer, voire de condamner, telles que l'originalité, les droits de l'homme, le record, la gloire personnelle, la biographie et le portrait, la prière pour un tel vivant ou pour les morts... Comme l'attestent non moins la mauvaise réputation que nous faisons à l'anonyme, la condamnation par nos critiques du style impersonnel ou de la banalité, la dénonciation de l'*on* par nos philosophes, et les diatribes marxistes contre l'aliénation. Et comme l'atteste enfin notre notion de l'amour, — à quoi j'entends venir plus loin.

L'ANGE

Quelle est cette part de la personne dès maintenant libérée du monde, où elle vit encore en exil, mais « héritière du Royaume », dès maintenant « portant

l'image céleste », « glorifiée », « revêtue de lumière », d'incorruptibilité et d'immortalité ; dès maintenant donc « ressuscitée avec le Christ », bien que « cachée avec le Christ en Dieu » jusqu'à l'avènement de l'Amour?

C'est l'Ange, répond l'Iran des spirituels, l'Iran du mazdéisme et des mystiques soufis, proche de l'Inde mais enté sur le tronc abrahmique, d'où sont issus les juifs, les chrétiens, et l'Islam.

Que serait l'Ange pour nos psychologues? Une projection du moi individuel ou collectif. Pour les sages de l'Iran, il *est* ce moi. Barakat, Juif passé à l'Islam, écrit en 1165 : « ... pour chaque âme individuelle, ou peut-être pour plusieurs ayant même nature ou affinité, il y a un être spirituel qui tout au long de leur existence assume envers cette âme ou ce groupe d'âmes une sollicitude et tendresse spéciales; c'est lui qui les initie à la connaissance, les protège, les guide, les défend, les réconforte, les fait triompher, et c'est cet être qu'ils appelaient *Nature parfaite.* » C'est le vrai moi, c'est l'Ange. « Il ne s'agit plus du simple messager transmettant les ordres, ni de l'idée courante de l'Ange gardien », mais de ceci : « que la Forme sous laquelle chacun des spirituels connaît Dieu est aussi la forme sous laquelle Dieu le connaît, parce qu'elle est la forme sous laquelle Dieu se révèle à soi-même en lui... C'est la « part allotie » à chaque Spirituel, son individualité absolue, le Nom divin, investi en lui [1]. » Ainsi donc, et selon les admirables commentaires qu'Henry Corbin nous donne de la mystique soufi, « la totalité de notre être, ce n'est pas seulement cette partie que nous appelons présentement notre personne, car cette totalité inclut également une autre personne, une contrepartie transcendante qui nous demeure invisible, ce qu'Ibn'Arabî désigne comme notre « individualité

1. HENRY CORBIN : *L'Imagination créatrice dans le Soufisme d'Ibn' Arabî*, 1958, pp. 28 et 50.

éternelle », notre « Nom divin », ce que le vieil Iran désignait comme *Fravarti* [1]. »

L'Ange des soufis n'évoque pas seulement cette part initiante de l'être renouvelé qui demeure cachée en Dieu selon le christianisme, mais encore, et d'une manière plus précise dans l'homologie, ces entités célestes, *féminines*, que la religion de Zarathustra nommait les *Fravartis*, « celles qui ont choisi » (c'est-à-dire choisi de combattre pour venir en aide à Ohrmazd) et qui sont à la fois les archétypes célestes des êtres et leurs anges tutélaires. Il y a plus : selon le mazdéisme « chaque entité physique ou morale, chaque être complet ou chaque groupe d'êtres appartenant au monde de Lumière a sa Fravarti » — Ohrmazd, le Dieu lumineux a lui-même la sienne [2]. La Terre physique et tous les êtres qui l'habitent apparaissent ainsi comme la contrepartie visible du monde invisible, mais premier, des archétypes.

L'événement majeur, la scène capitale du drame de la personne ainsi constituée se produit à l'aube de la troisième nuit qui suit la mort terrestre : c'est la rencontre de l'âme avec son moi céleste à l'entrée du Pont Chinvat. Dans un paysage nimbé de la Lumière-de-Gloire restituant toutes choses et tous les êtres dans leur pureté paradisiaque, « dans un décor de montagnes flamboyant aux aurores, d'eaux célestes où croissent les plantes d'immortalité », au centre du monde spirituel, (qui est le monde réel des Archétypes), le Pont Chinvat s'élance, reliant un sommet au monde des Lumières infinies. A son entrée, se dresse devant l'âme sa *Dâenâ*, son moi céleste, jeune femme d'une beauté resplendissante et qui lui dit : — *Je suis toi-même !* Mais si l'homme sur la Terre a maltraité son moi, au lieu de la Fravarti, c'est une apparition monstrueuse et défigurée qui reflète

1. *Ibid.*, p. 131.
2. HENRY CORBIN : *Terre céleste et Corps de Résurrection*, 1960, p. 31.

son état déchu. La « rencontre aurorale » avec le moi céleste figure donc une pesée des âmes.

Le mazdéisme, comme plus tard les soufis, et comme le christianisme véritable, ne demande pas d'abord *ce qu'est* l'homme, mais qui *es-tu?* Toute réalité dernière est personnelle. Le vrai moi est ailleurs, mais son drame ici-bas.

L'ABSOLU, OU LA NÉGATION DU MOI

Les peuples des régions que l'Europe nomme Asie diffèrent bien plus entre eux que les peuples de l'Europe, mais s'il est une croyance qu'ils ont tous en commun c'est la croyance à la métempsychose, à la transmigration des âmes. Or elle nous semble à première vue impliquer comme allant de soi la croyance en un moi reconnaissable au travers de ses vies successives. Car si le moi n'existe pas, qu'est-ce qui transmigre [1]? Mais ce moi, cet *ego*, cette entité distincte, voilà précisément ce que les doctrines de l'Inde, ou nées en Inde comme le bouddhisme, dénoncent depuis des millénaires comme l'illusion fondamentale. Il y aurait donc malentendu fondamental entre les peuples et leurs sages, entre la religion des uns et la métaphysique des autres? En fait, on ne voit pas les Sages de l'Asie dénoncer sans relâche, comme on pourrait s'y attendre, les croyances populaires de leurs contrées; c'est bien plutôt à *notre* idée de la personne qu'ils opposent leur idée du non-moi. Le vrai malentendu se serait-il instauré entre eux et nous? Entre cela qu'ils pensent que nous croyons lorsque nous affirmons le moi réel, et cela que nous pensons qu'ils croient en le niant?

Nous avancerons peut-être un peu en cherchant à

1. Sur les solutions proposées à ce problème par l'Inde, le taoïsme, et le bouddhisme tibétain, voir ALEXANDRA DAVID-NEEL : *Immortalité et Réincarnation*, 1961.

nous représenter contre *quoi* se dirigeaient leurs négations, aux temps anciens où nos affirmations n'existaient pas, ou leur demeuraient inconnues.

Dès les premiers commentaires aux Védas, il apparaît que la négation du moi porte d'abord contre le moi « phénoménal », c'est-à-dire contre l'homme naturel, exemplaire animal transitoire et « aveugle », enveloppe obscurcissante d'une âme divine. Ainsi parlent tous les Upanishads, et les premiers écrits canoniques du bouddhisme : il faut éteindre le désir individuel, cause de l'erreur, des souffrances et de la mort, dissiper cet écran de matière entre l'âme et la Réalité. On peut penser qu'il s'agit bien ici de la même « mort au monde et à soi-même » que le Christ exige de ses disciples, et qui est la condition de leur accession à leur vrai moi spirituel, celui qui doit ressusciter en corps glorieux. Védantistes, Vishnuites et Shivaïtes, en Inde, admettent une âme individuelle mais « obscurcie » par son union avec le corps. Elle doit tendre à se libérer du phénomène individuel au lieu que l'âme chrétienne doit le transfigurer, — d'où la « résurrection de la chair ».

Il en va de même pour le bouddhisme originel. Qu'est-ce que l'homme? Un ensemble transitoire d'agrégats matériels et de formations mentales en proie au désir égoïste, qui naît de l'ignorance et qui entraîne fatalement les attachements à l'illusoire; d'où l'action, le devenir, la mort, et la roue des retours sans fin. « Inconnaissable est le commencement des êtres enveloppés par l'ignorance, et que le désir conduit à de criminelles renaissances [1]. » Le but est donc « de nous apprendre le moyen de ne pas renaître », nous dit une moderne interprète du bouddhisme tibétain [2]. A l'autre extrémité géographique

1. Parole attribuée au Bouddha, dans la tradition des Théravadins (hynayânistes).

2. Cf. ALEXANDRA DAVID-NEEL : *Le Bouddhisme du Bouddha*, 1960, pp. 51-59.

(et parfois spirituelle) du continent, un interprète du Zen fait écho : « La négation de l'Atman énoncée par les premiers bouddhistes porte sur l'Atman de l'*ego* relatif, non sur l'Atman de l'*ego* absolu, l'*ego* d'après l'expérience illuminante [1]. » Ou dans le sanscrit du Bouddha :

Sabbe sankhara anicca
Sabbe sankhara dukkha
Sabbe dhamma anatta

Toutes choses composées sont transitoires
Toutes choses composées sont souffrantes
Toutes les choses sont sans moi [2].

Si D. T. Suzuki peut écrire après cela : « On le voit, l'expérience personnelle est le fondement de la philosophie bouddhiste », comprenons qu'il s'agit pour lui d'une expérience rigoureusement spirituelle. En somme, l'adversaire principal des Védantins comme des premiers bouddhistes, ce n'est pas encore la personne, mais l'obstination de l'ego qui veut durer au-delà de la mort sans rien comprendre aux conditions de cette survie, sans purifier d'avance le *Jîva* — sans s'ordonner d'avance, dirions-nous, aux exigences du vrai moi, qui est notre répondant céleste. Et faut-il qu'il existe et qu'il soit fort, ce moi qu'on répute illusoire, pour qu'un des buts majeurs des méthodes spirituelles soit de l'empêcher de renaître [3] !

1. D. T. Suzuki : *Mysticism : Christian and Buddhist*, 1956, p. 47.
2. *Le Dhamma pada*, trad. angl. Radakrishnan.
3. Alexandra David-Neel donne une *Parabole tibétaine de la « personne »* dans l'*op. cit.*
« Une « personne » ressemble à une assemblée composée d'une quantité de membres. La discussion ne cesse jamais. Parfois, un de ses membres se lève, prononce un discours, préconise une action; ses collègues l'approuvent et il est décidé qu'il sera fait suivant ce qu'il a proposé. D'autres fois, plusieurs membres de l'assemblée se lèvent ensemble, proposent des choses différentes et chacun d'eux appuie

Mais vient le second stade, où les spirituels s'opposent même à l'ego absolu, à la réalité de l'âme distincte. Le soi de chacun se confond avec le Soi de l'Immensité, ou du Brahma. Qu'est-ce que l'âme? Une monade, disent les uns. Un reflet du Brahma, disent les autres. Non, répondent les Advaïtins : c'est Brahma ou ce n'est rien. Et tu n'es rien. Et de leur côté les bouddhistes (mais le Tao chinois et le Shinto nippon disent à peu près les mêmes phrases) :

« — Nagasena, existe-t-il un être qui transmigre de ce corps dans un autre?

— Non, il n'y en a point.

— S'il n'y a pas de transmigration, peut-il y avoir une réincarnation?

— Oui, c'est possible. »

Voici l'explication :

« Le Roi dit : Nagasena, y a-t-il quelqu'un qui ne reprenne point l'individualité après la mort?

ses propositions sur des raisons particulières. On en vient à se battre entre collègues.

Il advient aussi que certains membres de l'assemblée la quittent d'eux-mêmes; d'autres sont graduellement poussés au-dehors et d'autres, encore, sont expulsés de force par leurs collègues. Pendant ce temps, de nouveaux venus s'introduisent dans l'assemblée, soit en s'y glissant doucement, soit en enfonçant les portes.

On remarque encore que certains membres de l'assemblée dépérissent lentement; leur voix devient faible, on finit par ne plus l'entendre. Au contraire, d'autres qui étaient débiles et timides se fortifient et s'enhardissent, et finissent par s'instituer dictateurs.

Les membres de cette assemblée, ce sont les éléments physiques et mentaux qui constituent la « personne »; ce sont nos instincts, nos tendances, nos idées, nos croyances, nos désirs, etc. Chacun de ceux-ci se trouve être, de par les causes qui l'ont engendré, le descendant et l'héritier de multiples lignes de causes, de multiples séries de phénomènes remontant loin dans le passé et dont les traces se perdent dans les profondeurs de l'éternité. »

Nous connaissons assez bien cela en Occident. Bismarck écrit : « Faust se plaignait d'avoir deux âmes en lui. J'ai en moi une foule d'âmes turbulentes. Et tout se passe comme dans une république. »

A regarder ainsi le moi, on le perd assurément et par méthode. Car il est forme dominante et gouvernante. Si on tentait de l'observer à l'aide d'un microscope, l'éléphant lui aussi ne serait plus qu'une vaste illusion.

Nagasena répondit : Celui qui a péché reprend une individualité, mais non un être pur.

— O Nagasena, dis-moi s'il existe rien de semblable à l'âme?

— Il n'y a rien de semblable à l'âme[1]. »

Un texte Zen chinois surenchérit :

« Y a-t-il un enseignement à donner au peuple? — Oui. — Lequel?

— Il n'y a ni esprit, ni Bouddha, ni aucune chose qui existe. » (Mais on ne donne jamais au peuple cette leçon. On s'en garde!)

Les spirituels hindous cherchent le *samahdi*, qui est l'absorption totale dans l'Absolu du Soi : le grand sommeil, lentement atteint, et qu'on peut appeler l'*enstase*. Et les mystiques chrétiens cherchent l'*extase*. Quant aux bouddhistes Zen, on dirait qu'ils s'en tiennent à la *stase* pure et simple : faire face au fait, signe du Tout, et donc du Vide. Leur *satori* est le contraire du *samahdi :* c'est un éveil instantané. Éveil de quoi? De la vision-en-soi, du *Cela* qui n'est pas personnel et se joue à travers notre moi.

Ainsi tout l'Orient des doctrines, — et en même temps l'Orient des peuples et sa croyance en la transmigration... Mais voici le moment d'ajuster la vision. Tout l'Orient exagère ses formules. Il dit *cent mille millions* pour dire : beaucoup; *absolue négation*, pour dire qu'il faut se méfier, et *immortalité* pour dire longévité. Notre hygiène, augmentant de cinquante ans la durée moyenne de la vie, serait alors une « recette d'immortalité ». Et même la seule qui ait réussi. Apprenons donc à lire dans leur optique.

Le même Kitaro Nishida qui écrit ceci : « La valeur religieuse signifie l'absolue négation du moi », ajoute

1. *Les Questions de Milinda (Milindahunha)*, Ier siècle A.D. Milinda est le roi indo-grec Ménandre, qui vivait au IIe siècle avant J.-C. Nagasena, un patriarche bouddhiste.

trois pages plus loin : « Nous devenons vraies personnes dans la mesure où nous faisons face à l'*Un* tout-transcendant [1]. » (Ce qui est chrétien.)

Le même Chang Chen-Chi qui cite ce *koan :*

Parfois, j'arrache la personne mais sauve l'objet.
Parfois j'arrache l'objet, mais sauve la personne.
Parfois, j'arrache en même temps l'objet et la personne.
Parfois, je n'arrache ni l'objet ni la personne.

le même commente :

« Supprimer la personne et sauver l'objet signifie : éliminer le questionneur, non sa question. Et les trois autres distinctions s'expliquent de la même manière. »

Puis il ajoute :

« Si le disciple est exceptionnellement doué, le maître ne touche ni à la personne, ni à l'objet. »

Enfin ceci :

« Ainsi que Bodhidharma (le fondateur du Zen) l'a déclaré, Zen ne se soucie pas de disserter sur des notions abstruses telles que Dieu, la Vérité ; ce que Zen demande au disciple, c'est de *voir sa propre physionomie.* » Or comme le disait le sixième Patriarche de la secte (638-713) : « Ne pense pas au bien ni au mal, mais regarde ce qu'est, au moment présent, ta *physionomie originelle*, celle que tu avais avant même d'être né [2]. »

Par où nous rejoignons un certain christianisme — à partir d'un certain bouddhisme — et certainement le mazdéisme et les soufis : il s'agit d'une seule quête de l'esprit, dont le Graal, ou l'Ange, est : toi-même.

* * *

Les différences ne sont donc pas où l'on croyait, ne sont jamais exactement ce que l'on croyait. Si nous

1. K. NISHIDA : *Die intelligble Welt*, pp. 116 et 119.
2. ALEXANDRA DAVID-NEEL, *op. cit.*, pp. 304-305.

souhaitons préciser leur nature, c'est dans les notions de l'amour traduisant ces trois conceptions, que nous avons les plus grandes chances de les trouver. Dans ce domaine, toute différence reconnue peut être vérifiée par l'expérience intime, et promet au dialogue des spirituels un élargissement de la conscience que chacun prendra de *son* bien. Tandis qu'au plan de l'anthropologie plus ou moins « scientifique » de ce siècle, il semblerait que les négations du moi selon les écoles orientales correspondent simplement aux névroses de la psychanalyse freudienne : elles seraient autant de « rationalisations » des attitudes « dysfonctionnelles » qui menacent l'intégrité du moi et qui nient ou détruisent la personne... Mais l'Oriental sourit et nous laisse « nos » problèmes.

TROIS ÉCOLES DE L'AMOUR

Si l'amour est le premier moteur non seulement de l'homme mais du monde, c'est son action qui configure l'idée du moi que nous nous faisons, et cette idée du moi révèle l'amour, comme la structure de l'atome traduit certaines propriétés de l'énergie. « C'est l'amour dominant qui fait l'homme... L'homme est absolument tel qu'est l'amour dominant de sa vie : selon (cet amour) se fait son ciel, s'il est bon, ou son enfer, s'il est mauvais » dit Swedenborg dans *La Nouvelle Jérusalem*. Et dans *De Coelo*, il ajoute : « Le corps de chaque esprit et de chaque ange *est* la forme de son amour [1]. »

Les trois notions de l'homme que l'on vient d'évoquer nous apparaissent alors comme autant de modèles d'une énergétique de l'amour, ou comme autant d'effets de

1. Ces deux phrases sont à rapprocher de cette vue d'un soufi : « Le paradis du gnostique fidèle, c'est son corps même, et l'enfer de l'homme sans foi ni connaissance c'est également son corps même. » (Cit. par H. CORBIN, *Terre céleste*, p. 161.)

son action configurante et composante. Et nous les voyons différer d'une manière subtile mais précise par la forme des rapports qu'elles imaginent entre le moi naturel et le vrai moi, c'est-à-dire selon les langages, entre les phénomènes et le noumène, l'individu et la personne, l'âme et l'ange, l'ego et le Soi.

Observons que les trois partent d'une dualité sans laquelle ni l'homme ni l'amour ne seraient même concevables. Il ne s'agit ici ni du dualisme trop facilement nommé manichéen, opposant le Bien et le Mal comme deux principes préexistants; ni tout à fait des « deux hommes en moi » dont la lutte fait gémir Saint-Paul; mais, préalablement à tout jugement moral, il s'agit de la reconnaissance d'une bipolarité, d'une tension permanente entre l'individu et le « vrai moi ». (L'individu n'est pas le mal en soi : il ne devient mauvais que dans la seule mesure où il se referme sur soi, c'est-à-dire se refuse à l'amour. Et de même le « vrai moi » n'est pas le bien en soi, car il peut devenir un monstre.)

Pour aimer, il faut être deux, dit la sagesse des nations. Et cela vaut d'abord pour l'amour de soi-même, sans lequel point d'amour du prochain.

Tous les moralistes du monde s'accordent avec les spirituels dans leur condamnation de l'égoïsme, qui est l'impérialisme de l'ego naturel et sa fermeture autarcique. Mais les motifs de cette condamnation ne sont pas les mêmes : les moralistes jugent au nom de la société, les spirituels au nom de l'amour. Nous n'invoquerons ici que les seconds.

L'ÉCOLE CHRÉTIENNE

Dans une vue chrétienne de l'homme, l'amour de soi est le rapport positif entre l'individu et le vrai moi. Le second commandement qui résume toute la Loi et les

Prophètes : « Tu aimeras ton prochain *comme* toi-même », suppose évidemment un moi *duel*, au sein duquel l'amour s'instaure d'une manière telle que s'aimer et aimer le prochain soit un même acte : sinon le *comme* n'aurait pas son plein sens. Dans l'amour de soi-même, l'homme naturel s'ouvre à l'action du vrai moi spirituel et se laisse transformer, réorienter par lui. C'est le vrai moi qui aime, qui est l'agent de l'amour. Ce vrai moi seul peut aimer le prochain, parce que seul il discerne en l'autre le même amour. « Aimer, c'est soutenir, deviner, porter le meilleur de ce qu'on aime » disait Alain. Or le meilleur de l'autre — comme de soi — est sa vocation singulière. Aimer le prochain dans sa personne, c'est discerner sa singularité, sa vocation, même virtuelle, la soutenir et l'aider à naître. Ainsi l'amour dans sa réalité totale, intégrant l'animique au spirituel, va toujours de personne à personne.

Mais alors, d'où vient la personne? Quel que soit le nom que lui ont donné les trois religions abrahmiques, le vrai moi est toujours suscité par l'Amour même : « Dieu nous a aimés le premier. » Pour le chrétien, c'est parce que Dieu, qui est Amour, est un Dieu personnel, dans sa tri-unité, que l'amour spirituel crée dans l'homme la personne.

Si la plus haute valeur de l'Occident chrétien n'est pas la connaissance détachée mais le sacrifice personnel, et si le sacrifice diffère du suicide — la nature de l'amour véritable l'explique seule. « Personne n'a un plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'il aime. » Se sacrifier pour l'autre aimé, c'est d'abord sacrifier son moi à son vrai moi, — l'ordonner à sa vocation. Ou c'est encore : se sacrifier tel que l'on est, à soi-même tel qu'on va le devenir par l'esprit. C'est rejoindre la forme immortelle de son être au travers d'une « mort à soi-même » transfigurante.

Ce modèle de l'amour et du vrai moi instaure le

normal, le sublime, et la problématique de l'Occident chrétien. Il conditionne aussi les déviations de l'amour et les formes particulières que prennent en Occident certaines tendances morbides peut-être universelles, mais ici spécifiées à tel point qu'il devient parfois impossible d'en reconnaître ailleurs les homologues. En voici deux exemples extrêmes.

Le masochisme religieux, ou haine de soi. — Dans son langage dramatique, saint Paul parle parfois de la haine de soi-même, formule reprise au pied de la lettre par tous les spirituels de tendance ascétique, avec une complaisance croissante. Je sais bien que la haine est l'envers de l'amour, mais comment l'amour fasciné par le désir de ce qu'il aime peut-il haïr vraiment ce qu'il lui sacrifie? Le masochisme n'est-il pas le moment de *retombement* de l'âme frustrée, quand l'esprit qui l'appelait cesse de la diriger dans son élan vers le vrai moi? Elle voulait l'ange. Il lui reste la nostalgie d'une fuite hors du moi naturel. Désormais le vieil homme est jugé : n'ayant pu l'entraîner avec elle vers son bien et l'animer de son amour, l'âme l'accuse de volonté mauvaise. Mais elle sait bien qu'ils ont partie liée, et qu'elle mourra si elle le tue. Elle se contente alors de le maudire, de le traiter en « corps de mort », et leurs relations s'empoisonnent. La plupart des névroses dites « sexuelles » ont leur genèse dans cette discorde permanente, — dans ce refus que l'âme oppose au corps, vu comme signe et symbole de la « prison » du moi. Et c'est que l'âme avait rêvé d'une métamorphose angélique, quand l'esprit lui demandait seulement d'ordonner tout le moi terrestre et temporel à la vocation de l'amour. Mais celui qui se hait de cette manière ne peut pas aimer le prochain : il ne peut voir en lui que son semblable, — un corps « vil » et une âme qui se veut ange — non le vrai moi dans son autonomie. Si le corps lui paraît désirable, il sera

parfois tenté d'attribuer ce mouvement, né de l'instinct, à la révélation d'un amour angélique. La passion romantique trouve ici sa genèse. Exaltée jusqu'à la mystique de l'ascèse autopunitive, elle finit par confondre avec les exigences de la mort au faux-moi, l'instinct de mort...

Contre cet ascétisme non-transfigurant, Nietzsche n'écrit pas sans raison : « Il faut craindre celui qui se hait lui-même, car nous serons les victimes de sa colère et de sa vengeance. Ayons donc soin de l'induire à l'amour de lui-même [1]. »

L'érotisme sensuel est l'autre extrême où se porte l'âme irritée mais non pas convertie par l'esprit — comme l'a si bien vu Kierkegaard. Tout amour véritable procède du vrai moi et se dirige vers le vrai moi de l'autre. Mais il peut arriver qu'il s'arrête en chemin, que son élan vers la personne singulière retombe au plan de l'individuel, du générique. Capté par l'instinct qu'il excite au-delà des exigences naturelles, il ira fatalement s'épuiser dans l'illusoire multiplicité des « aventures sans lendemain ».

Limitant son désir à ces désirs qu'une possession rapide anesthésie, l'âme retombe alors dans les liens de l'instinct, qui est la puissance impersonnelle par excellence, et s'épuise à s'en libérer par le changement de l'excitation, par le défi perpétuel aux attachements. C'est la liberté négative revendiquée par Don Juan contre les conventions de la morale commune — qu'il est déjà trop « spirituel » pour respecter — mais aussi contre le respect du mystère exigeant de l'Autre — qu'il n'est pas assez « spirituel » pour aimer. (Mais s'il l'était assez, il retrouverait aussi la justification de certaines conventions, protégeant chez la brute et l'innocent les premières chances de l'esprit, — ou

1. *Aurore*, 517.

mettant à l'abri des atteintes de l'esprit l'indispensable tissu conjonctif de toutes les sociétés qui ne sont pas un *ordre*.)

L'ÉCOLE IRANIENNE

Il n'existe plus de communauté humaine, d'unité de civilisation qui s'inspire du mazdéisme de Zarathustra; et nulle ne s'inspira jamais de la mystique des soufis, et pour cause. Si je les fais intervenir ici, c'est à titre d'évocation d'une dimension virtuelle, intemporelle, et donc permanente de l'esprit : le mazdéisme et les soufis ont proposé des notions de l'homme et de l'amour homologues aux notions chrétiennes, mais comme transposées terme à terme d'un degré vers le « ciel » des archétypes : ainsi la dualité ego-vrai moi y devient celle de l'âme et de son ange.

Pour situer dans son vrai climat spirituel le personnalisme essentiel de ces doctrines, citons ce verset du Coran (24-41) qui pose comme une clef musicale : « Chaque être connaît le mode de prière et de glorification qui lui est propre. » Toute personne s'origine en Dieu, qui l'a créée afin d'être connu par elle et de « devenir en elle l'objet de sa propre connaissance [1]. » C'est donc en Dieu que tout amour peut reconnaître la personne de l'autre et l'aimer « comme soi-même », — comme étant née du même amour qui m'a créé. « (Dieu) est celui qui dans chaque être aimé se manifeste au regard de chaque amant... car il est impossible d'aimer un être sans se représenter en lui la divinité... Un être n'aime en réalité personne d'autre que son créateur [2]. »

Ibn'Arabî distingue trois amours : l'*amour divin*

1. H. CORBIN : *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabî*, p. 88.
2. Ibn'Arabî, in H. CORBIN, *op. cit.*, p. 111.

du Créateur pour sa créature, et d'elle pour Lui; l'*amour spirituel* « dont le siège est en la créature toujours à la quête de l'être dont elle découvre en elle l'Image, ou dont elle se découvre comme étant l'Image »; enfin l'*amour naturel*, qui recherche la satisfaction de ses désirs sans souci de l'agrément de l'Aimé. « Et telle est hélas ! dit Ibn'Arabî, la manière dont la plupart des gens d'aujourd'hui comprennent l'amour [1]. »

Comment réconcilier l'amour naturel (ou physique, comme on le dit improprement) avec l'amour spirituel? *Qui* aime en nous, et *pour qui?* « Ibn'Arabî observe que les plus parfaits amants mystiques sont ceux qui aiment Dieu simultanément *pour lui-même* et *pour eux-mêmes*, parce que cette capacité révèle chez eux l'unification de leur double nature (le dénouement de la « conscience malheureuse » en proie aux déchirements). » Telle est donc la personne unifiée et tel est son amour de soi-même. Quant à l'amour-passion (ici, non-romantique !) il se situe au point où le regard de l'âme reconnaît soudain dans l'Aimé cette Forme sensible du divin, cette théophanie que l'âme peut aimer dans toutes les dimensions de l'amour unifié.

L'Aimé n'est plus alors un simple objet — comme il est pour l'amour naturel, possessif — mais une virtualité divine que l'amant « imagine » (dont il devine l'Image) et qu'il tend à faire exister dans l'être aimé, par l'efficace de son amour préfigurant.

« C'est précisément là que s'origine la plus haute fonction de l'amour humain, celle-là même qui assure la coalescence de ce que l'on a désigné historiquement comme amour courtois et amour mystique. Car l'amour tend à la transfiguration de la figure aimée terrestre, en l'adossant à une lumière qui en fasse éclore toutes les virtualités surhumaines, jusqu'à l'investir de la

1. *Id., ibid.*, p. 113.

fonction théophanique de l'Ange (ainsi en a-t-il été des Figures féminines célébrées par les Fedeli d'amore, compagnons de Dante; ainsi en a-t-il été de celle qui apparut à Ibn'Arabî, à la Mekke, comme figure de la Sophia divine). L'analyse d'Ibn'Arabî ne cesse de gagner en profondeur : que l'amant tende à contempler l'être aimé, à s'unir en lui, à en perpétuer la présence, son amour tend toujours à faire exister quelque chose qui n'est pas encore existant dans l'Aimé [1]. »

On reconnaît ici les « notes » de l'amour du prochain selon Kierkegaard [2], mais aussi selon Swedenborg :

« Comme tout bien procède du Seigneur, le Seigneur est, dans le sens suprême et au degré le plus éminent, le Prochain; c'est donc d'après lui que s'établissent toutes les distinctions relatives au prochain, c'est-à-dire que chacun est le prochain en proportion de ce qu'il a quelque chose du Seigneur en lui; or, comme nul ne reçoit de la même manière le bien qui procède du Seigneur, il s'ensuit que l'un n'est pas le prochain de la même manière que l'autre...; il n'y a jamais chez deux personnes un bien absolument identique... C'est l'amour qui fait le prochain, et chacun est le prochain selon la qualité de son amour [3]. »

En dépit de tout ce qui distingue la transparence (parfois trompeuse) du latin de l'ingénieur-philosophe Swedenborg et la poésie dense de l'Arabe, l'homologie des énoncés est indéniable. Si le symbolisme concret des soufis transpose doublement tous les termes à la fois dans le surnaturel (ou monde céleste) et dans le sensible terrestre, la structure des relations entre Dieu, le vrai moi et le prochain, reste exactement comparable, comme le sont les trois formes de l'amour

1. *Id., ibid.*, p. 117.
2. Cf. *supra.*
3. EMMANUEL SWEDENBORG : *La Nouvelle Jérusalem et sa Doctrine céleste*, § 86 à 89.

que manifeste cette structure. Mais « l'Imagination créatrice » des Soufis, comme l'angélologie du mazdéisme, nous fait *voir* combien plus vivement l'unité première et finale de tout amour !

Peut-être aussi nous fera-t-elle entrevoir comment le mythe de Tristan — en dépit du pseudo-bouddhisme tardivement emprunté par Wagner à Schopenhauer — participe du climat spirituel « iranien » et trouve en lui ses origines archétypales. La passion du héros, que l'on peut interpréter (dans la légende primitive et l'opéra) comme un amour dédié à sa propre âme [1], dont Iseut ne serait que l'*image* sensible, — et c'est pourquoi j'ai osé dire que Tristan n'aimait pas Iseut — cette passion n'est-elle pas mieux *vue* si l'on évoque les *Fravartis* du mazdéisme, les figures angéliques du vrai moi dans le mysticisme soufi et même la « rencontre aurorale » de l'âme et de sa Dâenâ au Pont Chinvat? Et n'est-ce pas pour avoir désiré l'amour de l'Ange que les amants de la Forêt du Morrois en viennent à découvrir que c'est leur passion même qui exige leur séparation, parce que « leur engagement — comme dira Novalis — n'était pas pris pour cette vie », mais pour l'autre? S'il est une « erreur de Tristan », motivant le malheur essentiel de sa passion, ce serait alors dans le mode de la transposition du « ciel » en Terre, et de l'Ange en la femme, que l'on pourrait en pressentir l'ultime secret. (Ici, donc, toute morale commune ou rationnelle, non strictement personnaliste, ne peut évidemment que se récuser.)

1. C'est à peu près ce que Freud nomme « narcissisme », et quin's et tel qu'aux yeux de celui qui nie l'âme; mais alors, d'où viendrait cet amour, à qui irait-il? La passion de Tristan est la preuve de l'âme, s'il en fut jamais.

L'ÉCOLE ORIENTALE

La plupart des doctrines hindoues, et l'unanimité des écoles bouddhistes, comme on l'a vu, nient la personne ou la survolent, ne connaissent que l'ego tout transitoire et le Soi tout impersonnel : « *Il n'est qu'un Soi pour tous les êtres* [1]. » L'individualité qui est là, qui tombe sous le sens, doit être *exténuée* méthodiquement (non point transfigurée ou glorifiée) pour atteindre le Soi sans distinction, la Réalité sans visage, qui n'est ni ceci ni cela, mais qui est l'Immensité, disent les hindous, et qui est le Vide, disent les bouddhistes.

Du même coup se trouvent évacués les problèmes de l'amour de soi-même et de l'amour de Dieu et du prochain : faute de protagonistes bien réels, ces problèmes ne sauraient avoir lieu. (Ou tout au moins, pris au sérieux.) L'amour même est évacué. Il n'est plus que l'attrait des sexes agissant fatalement sur des milliards d'agrégats éphémères, combinés et défaits selon le cours des astres et le Karma. Il ne peut être, pour l'esprit, qu'indifférent. (Quoique la morale sociale condamne radicalement l'adultère de la femme mariée; mais ce n'est pas au nom de l'amour, on le pense bien.)

« Écarte les choses, ô amant, ta voie est fuite ! » s'écriait saint Jean-de-la-Croix. Écarte le prochain ! ajoutent les spirituels du védantisme et du bouddhisme. S'il est vrai que « la notion de Moi n'a d'accès que dans la pensée des sots », comme le dit un texte tibétain, la notion de Toi ne vaut pas mieux. « La morale bouddhique, qui est une sorte d'hygiène spirituelle, tend à détruire, en nous, les causes de souffrance pour autrui [2]. » « On ne peut comprendre la nature de

1. Katha Upanishad.
2. ALEXANDRA DAVID-NEEL, *Le Bouddhisme du Bouddha*, p. 45.

l'ultime réalité qu'après avoir détruit tout attachement inné ou acquis, pour ses semblables ...[1] » Et le Bouddha lui-même : « Qui a cent sortes d'amours a cent sortes de douleurs; qui a un amour a une douleur; qui n'a pas d'amour n'a pas de douleur. »

Si l'on s'en tient aux textes, la cause est entendue : l'Asie métaphysique ne connaît pas l'amour, — j'entends l'amour de Dieu, de soi et du prochain, l'amour-passion, et même l'amour matrimonial.

Mais on me dira que l'Asie n'est pas toute spirituelle, et que la vie ne s'en tient pas aux textes. On ajoutera peut-être qu'on ne voit pas de raisons pour que l'Orient réel soit plus conforme aux sermons du Bouddha que l'Europe au Sermon sur la Montagne. On aura tort.

Car les grandes doctrines religieuses de l'Asie n'ont jamais été révolutionnaires. Elles n'ont jamais prétendu transformer l'ensemble des réalités humaines : sociales, économiques et politiques, ou même morales. D'une part (en tant que religions), elles expriment ces réalités, elles les fixent et elles les consacrent, (par les idoles et les yantras — signes magiques et invariables —, par les rites quotidiens omniprésents, par le régime des castes et la condamnation de toute curiosité du monde); d'autre part, en tant que doctrines, elles proposent aux spirituels les moyens de s'en évader en dérangeant le moins de choses possible. Les religions abrahmiques, au contraire, monothéistes et communautaires, *attaquent* l'ensemble des relations humaines et prennent à partie, un à un, tout individu tel qu'il est, décidées à le transformer en vérité[2]. Elles provoquent d'innombrables réactions. Il est par suite inévitable que l'existence réelle, en Occident, ressemble

1. CHANG CHEN-CHI, *The Practice of Zen.*

2. Tout cela vaut pour l'Islam, bien entendu, au moins autant que pour le christianisme et le judaïsme. « Dans l'Arabe, tout est colère », écrit Henri Michaux. « Son bonjour : « Que le salut soit sur quiconque suit la *vraie* religion. » (La vraie ! Aux autres, pas de bonjour.) »

moins à la doctrine que ce n'était le cas, jusqu'à nos jours, en Asie. Prenons l'exemple de l'érotisme.

Le Shivaïsme explique le cosmos tout entier en termes de sexualité : il pose le désir à la base de tout. « Nous ne désirons des choses que dans la mesure où elles nous procurent une jouissance. La divinité n'est un objet d'amour que parce qu'elle représente une volupté sans mélange... Le désir du luxurieux pour la femme n'existe que parce qu'il voit en elle la forme de son plaisir, la source de sa jouissance. Dans la joie de la possession, la souffrance du désir est pour un instant apaisée... et l'homme perçoit dans le plaisir sa propre nature essentielle, qui est la joie. Toute jouissance, tout plaisir est une expérience du divin... Mais l'amour parfait est celui dont l'objet n'est pas limité. C'est cet amour qui est l'amour pur, l'amour de l'amour même, l'amour de l'Être-de-volupté transcendant [1]. » Kâma, le dieu du plaisir érotique, est vénéré par les yogins, « car c'est lui seul, lorsqu'il est satisfait, qui peut libérer l'esprit du désir... Ce n'est pas le plaisir mais le désir qui lie l'homme et qui est un obstacle à son progrès spirituel [2]. » Et encore : « Celui qui cherche l'amour dans l'espoir d'une jouissance est la victime du désir. Le sage accepte les plaisirs sensuels quand ils viennent, mais avec un cœur détaché. Il n'est pas victime du désir [3]. »

Ce « détachement » tout accueillant, cette approbation du plaisir comme expérience du divin, comparons-les aux diatribes d'un saint Paul annonçant la « colère de Dieu, révélée du Ciel » contre les « impudiques » et les « infâmes », contre tous ceux « qui se sont livrés à l'impureté, selon les convoitises de leur cœur. » Comparons le Shiva Purâna, le Kamâ Soutra, le Mahâ-

1. *Lingopasanârahasya.*
2. Alain Daniélou, *Le Polythéisme hindou*, p. 474.
3. *Gopala-uttara-tapîni Upanishad.*

bhârata, les copieux commentaires sur le culte du phallus, aux traités des Pères de l'Église sur l'ascèse et sur la chasteté, et nous comprendrons à quel point Kierkegaard voyait juste quand il disait que le christianisme, en condamnant la sensualité au nom de l'esprit, l'a posée comme réalité et catégorie spirituelle.

Dans les littératures de l'Asie, on trouvera peu d'exemples convaincants — pour ma part, je n'en connais point — de ce que nous baptisons amour-passion, et l'on sait à quel point cette forme de l'amour est liée à ses expressions. La passion et l'amour mystique, l'érotisme et l'amour du prochain, sont des *problèmes* occidentaux, posés à tous par les rigueurs mal tolérées de dogmes et de doctrines *impératives*, cependant que les voies de sagesse asiatiques sont seulement *proposées*, — à quelques-uns. Les recettes de plaisir, ou d'immortalité par la rétention du semen, sont liées en Asie à la piété, tandis que nos coutumes viennent d'un vieux fonds païen et que notre hygiène moderne se veut « scientifique ». A cause de la nature du christianisme et de la nature de l'hindouisme ou du bouddhisme, la vie réelle de l'Occident est en conflit avec la foi, tandis que la vie réelle de l'Asie est en symbiose avec ses religions.

Et si la symétrie de ces formules inquiète, revenons au quotidien banal, pris sur le vif : plutôt qu'une infinie bibliographie rameutée à l'appui de mes dires, cette notation plaisante dans un roman moderne, dont l'auteur se trouve être un brahmane orthodoxe : « J'avais vécu en Europe, j'avais épousé une Européenne : apparemment, cela me donnait l'invraisemblable privilège de comprendre les choses de l'amour [1]. »

1. RAJA RAO, *Le Serpent et la Corde*, 1959, p. 28. Je ne saurais trop inciter mes lecteurs à lire ce beau roman autobiographique : la fraîcheur poétique ou mieux, l'euphorie spirituelle qui baigne l'œuvre, situe dans la réalité ce que je n'entends ici que formuler. Je ne connais rien dans la littérature qui confronte avec plus de tendresse et de

Ceci encore, le cliché *Orient-Occident = non-moi-personne*, qui a peut-être moins cours en Orient que dans certains milieux d'Europe et d'Amérique sérieusement éperdus de sagesse asiatique, me paraît appeler deux remarques, à vrai dire d'inégale importance, et qu'on voudrait déconcertantes.

1. *Précaution de méthode dialectique.* — Au défi de dogmes sublimes et qui prétendent transfigurer la vie concrète, l'Occident répond par des mythes symbolisant ses résistances naturelles, et qui font l'intérêt de sa vie amoureuse. Mais l'Orient se contente de proposer des voies aux Renonçants (ou sannyasins) qui ont épuisé la coupe, ou la dédaignent. Pas de drame, encore moins de tragique, et surtout pas de tout ou rien, mais d'innombrables variétés dans l'approche de l'ultime réalité. Où nous verrions contradiction, antinomie, ils ne montent pas sur leurs grands chevaux théologiques, mais chacun suit sa voie, son « svadharma », sa religion particulière. C'est pourquoi nos contradictions restent si farouchement liées au dogme, tandis que leurs divergences ne s'opposent pas. S'il arrive que certaines de leurs croyances semblent bien se confondre avec les nôtres (semblent bien affirmer, par exemple, la réalité de la personne ou du prochain) on n'en saurait déduire qu'elles excluent leur contraire, ou que l'on s'était mépris sur le vrai sens de leurs affirmations répétées du contraire (comme la non-existence du moi). Illustrons cela.

L'idée de vocation personnelle accomplie aux dépens de l'individu est loin d'être absente de la *Bhagavad Gita* :

« Sois détaché et accomplis l'action qui est ton

rigueur l'Est et l'Ouest. Lire aussi, mais c'est beaucoup moins tendre *pour les deux*, c'est même féroce, le chef-d'œuvre d'HENRI MICHAUX, *Un Barbare en Asie*. Lire enfin de RUDOLF KASSNER, *Le Livre de ma Vie*. Puis aller en Inde et sentir l'innombrable, le « corps magique ».

devoir, car en accomplissant l'action sans attachement, l'homme obtient le but suprême. » (III, 19).

« Notre propre devoir, si humble qu'il soit, vaut mieux que le devoir parfaitement accompli d'un autre. Le *dharma* d'un autre est plein de dangers. » (III, 35).

Et dans les Upanishads :

« La vie n'a servi de rien à celui qui quitte ce monde sans avoir réalisé son propre monde intérieur. Elle reste invécue, comme les Vedas non-récités, ou toute action non accomplie. » *(Brihad-âranyaka Up.)*.

La notion de l'amour du prochain, et l'injonction évangélique d'aimer aussi son ennemi ne sont pas absentes du bouddhisme : car l'ennemi et toi-même ne diffèrent que par les attachements du moi phénoménal, tandis qu'ils participent du même Soi véritable, qui seul importe. « Surmonte le mal par le bien » dit le Bouddha. « Que ceux qui me calomnient, me nuisent, me raillent, et tous les autres, obtiennent l'illumination spirituelle » dit Cantideva.

Et Suzuki, qui enseigna le Zen à toutes les Amériques dégoûtées de l'Occident, et de plus en plus à l'Europe, va jusqu'à dire que la méthode bouddhiste « consiste à transformer *eros* en *agapè* [1] ».

Je répète que tout cela n'est pas contradictoire, dans une philosophie sans dogmatique. Nous parlerons alors d'inconséquence logique? Mais notre science n'a-t-elle pas inventé plusieurs logiques, aussi valables l'une que l'autre? Elles ne se contredisent pas plus que les énoncés spirituels correspondant à différents niveaux d'évolution, à différents degrés d'éveil de la conscience...

2. *Mise en question par l'expérience vécue.* — Dans le roman de Raja Rao qu'on vient de citer, cette sen-

1. D. T. Suzuki, *Mysticism : Christian and Buddhist*, p. 73. Je crains que l'auteur ne vienne ici à la rencontre des catégories de l'*Amour et l'Occident* un peu plus qu'il ne serait souhaitable, de son propre point de vue.

tence d'un Upanishad reparaît à plusieurs reprises : « *En vérité, à quoi se rapporte l'amour d'un mari pour sa femme? Non point à la femme, mais en vérité au Soi qui est en elle* [1]. »

En présence d'une telle phrase, j'éprouve d'abord ceci : le sentiment d'une immédiate et vive *reconnaissance*. Car toute vérité sur l'amour est immédiatement reconnue par celui qui s'est mis en quête d'un savoir de l'amour qu'il vit. N'importe qui m'avertira que le Soi de l'Inde n'est pas le vrai Dieu des chrétiens, qui est personnel. On connaît les définitions. Mais je retrouve ici mon expérience. C'est seulement *à partir de là* que nos questions deviennent capables de réponses. Sur cette phrase des Upanishads, sur le dialogue qui peut s'instituer à partir d'expériences re-connues, on pourrait écrire tout un livre. (Mais si c'était celui que je suis en train d'écrire? Et qui, précisément, ici, touche à sa *fin*?)

Je disais que l'amour vrai, c'est discerner dans l'autre — pour l'avoir reconnu tout d'abord en soi-même — le vrai moi, sujet de l'amour, et l'aider à prendre conscience de ce qu'il est ou peut devenir. N'est-ce pas l'aider à réfléchir la lumière de l'amour créateur? Non, ce serait là trop dire, et pas assez. Aimer, c'est aider l'autre à se situer de telle manière que la lumière *se* voie en lui, mais qu'en même temps le vrai moi de l'amant s'y découvre, autrement éclairé, et par là subtilement changé, un peu plus lui-même qu'avant : amour mutuel.

L'expérience est la même, ou du moins je la sens telle. Mais la lumière? Est-ce le Nom qu'on lui donne qui diffère, — ou quoi d'autre? Le point du dialogue est ici. Un point seulement, sans étendue, mais selon

1. On pourra retrouver ce passage dans la *Brihad-aranyaka Upanishad*, au cours des dialogues entre l'illustre sage Yajnavalkya et son épouse Maitreyi, qui l'interroge sur l'immortalité.

le regard que nous portons sur lui, il en jaillit un monde ou l'autre : l'Occidental ou l'Oriental.

Tous les risques d'erreur sont de notre côté, nous les payons par les névroses ou l'abêtissement spirituel. Eux sont tellement en garde contre l'illusion, qu'ils l'ont mise en facteur commun dans tout ce qui existe; (à tel point que le seul fait d'exister devient pour eux l'équivalent de notre péché originel). Ils en ont fait autant pour les névroses qui s'attaquent à nos « agrégats » individuels : le cosmos actuel tout entier semble résulter — selon leurs sages — d'une gigantesque schizophrénie du Soi. (Mais il sera finalement résorbé, tout s'arrangera.) Ils en ont fait autant pour les personnes, potentialisées dans une seule Personne-cosmique, *Purusha* (dont la contrepartie actualisante est *Prakriti*) finalement dissociée et fondue dans le Soi : « Tu es Cela ». Le drame individuel est noyé dans le Tout. Mais le Tout est le contraire du drame.

Tous les risques d'erreur sont liés à notre amour; et plus l'amour est passionné, exigeant, singulier, plus grand le risque. Ce que nous croyons aimer en *elle*, est-ce elle-même ou l'image de notre ange? Ce que nous avons cru voir en elle, et que nous déifions peut-être à ses dépens, est-ce notre *anima* projetée? Tous les psychanalystes nous l'ont dit : l'erreur sur la personne de l'être aimé est la source des pires conflits, une violence faite à l'âme de l'autre, à son corps ou à son esprit — ou encore à son moi total non reconnu, non respecté dans son autonomie.

Ici, le brahmane intervient :

— Si tu cherches le Soi à travers elle, si tu as compris l'impermanence et t'exerces aux « vues justes » comme disait le Bouddha, — qui était l'un des nôtres, un Indien — si tu vois bien ce que tu vois et portes ton amour à l'immuable seul, toutes ces erreurs que tu craignais sont illusoires. Comme le moi.

— La vue juste distingue et juge, mais ne peut pas nier le trouble. Dans ce moi peu ou point différencié que la vie nous offre, avec son programme génétique insondablement plus ancien que notre individu naturel, et qui lui survivra dans le cours des siècles, sans surprises et mille fois réincarné, — la vue juste imagine — au sens fort — la personne. Il ne faut pas jeter la vie avec l'erreur, mais aimer mieux. Non pas éteindre ou dépasser, mais transmuter, transfigurer ! Aimer mieux, c'est apprendre à discerner la raison d'être — donc d'être unique — de l'autre aimé, comme de soi-même. Ce corps visible que vient animer un mouvement singulier et fascinant de l'être... « Aimer ce que jamais on ne verra deux fois ! »

— Aimer, c'est vouloir l'immortel, non l'éphémère, lequel n'a rien en soi qui mérite l'amour. Cela n'empêche pas la poésie, les amours poétiques, ni le désir, ni « cette adoration dont la femme a besoin pour s'accomplir, et par ce culte que nous lui rendons, nous arrivons à connaître le monde et à l'anéantir en l'absorbant. Mais que nous devenions Shiva, la femme est dissoute et le monde avec elle. Car le monde ne doit pas être refusé mais dissous [1]. »

— Je veux voir l'autre en sa réalité, qui est unique. J'aime en elle à la fois ce que je vois et ce qui fait que je la vois unique : ce vrai moi pressenti par l'amour seul, et qui est elle-même. Tu dis le Soi, ce n'est personne.

— Il n'y a personne. Personne ne peut aimer, sauf l'égoïste. Il y a l'amour, et nous pouvons seulement devenir amour. Et tu sais bien que tu ne dois aimer que ton « Dieu » dans ses créatures, puisqu'il est dit de Lui qu'il est amour.

— Mais Dieu pour nous est une Personne, et nous

1. Phrases empruntées comme plusieurs autres ici au roman de Raja Rao, *Le Serpent et la Corde*.

crée comme personnes bien distinctes. Tu ne *vois* pas la femme que tu crois aimer.

— Quand je saurai aimer le Soi en elle, je ne serai plus moi, elle ne sera plus elle, et les dieux mêmes me serviront.

TOUT ET TOUS

L'Orient voudrait exténuer, « émacier le réel tangible [1] », pour rejoindre l'Un primordial. Quand ses dieux mêmes auront fait leur office et fait leur temps, il y aura le *Soi seul en tout.*

A la consommation des temps, répond saint Paul, « *Dieu sera tout en tous* ».

Depuis six millénaires, les sages de l'Asie n'ont pas varié dans leur croyance à la dualité de l'Un et du Multiple, dualité finalement illusoire puisqu'un jour — dont ils savent la date — la vie, le cosmos et les dieux seront résorbés dans l'Un seul, sans laisser aucune trace, comme n'ayant pas eu lieu. Le triomphe de ces spirituels et de leur eschatologie se confondra ce jour-là avec l'aboutissement d'un processus entièrement matériel calculé par la science occidentale : mais personne ne sera là pour constater que leurs doctrines sur la Lumière finale et sur le Vide n'auront été, dans leur ensemble, qu'une immense transposition sur les plans poétique et religieux du Second principe de la thermodynamique.

L'autre moitié de l'humanité croit dur comme fer à la réalité tangible, insuffisante, pleine de mystères, des apparences actuelles, qu'elle s'évertue en conséquence à scruter et à modifier. Elle parie sur la vie et contre l'entropie [2]. Elle ne sait plus d'où lui vient

1. P. TEILHARD DE CHARDIN : *La Route de l'Ouest* (inédit).
2. Il serait peut-être fécond d'interpréter le principe de Carnot-Clausius (accroissement général de l'entropie, mort lumineuse) en

cette passion qui a produit la technique et les sciences, mais aussi nos structures sociales et politiques, les droits de l'homme et une extraordinaire avidité. Le sens réel de l'aventure échappe à la majorité de ceux qu'elle entraîne. Et il est vrai qu'on ne saurait guère le concevoir sans une vison de sa fin anticipée. La petite phrase de saint Paul au début de notre ère, « Dieu tout en tous », d'un seul trait fulgurant décrit cette fin.

Dès lors, au duel de l'Un et du Multiple est substitué le drame de l'Un et des Uniques :

— à l'anéantissement final dans l'unisson, l'harmonie d'un chœur infini;

— à la régressive extinction des différences éphémères, leur mort et transfiguration;

— à l'individuel aboli par une longue aspiration de l'Atman, le personnel éternisé par l'effort vivifiant de l'Imagination.

Ce sont là deux doctrines, deux vues des spirituels. Quelle est la vraie? Si les sages de l'Orient ont raison, personne ne pourra le vérifier à la consommation des temps, pas même le Soi qui dormira dans un sommeil sans rêves — leur idée du bonheur — entre deux Créations totalement insensées. Si les saints de l'Occident ont raison, ils seront seuls à être là pour le savoir.

La doctrine qui peut devenir vraie sera celle que nous choisirons, en vérité vécue de conscience et d'action.

Les résultats actuels et historiques sont ambigus à l'infini, pour nos mesures. Les peuples sont dans l'ignorance malheureuse des origines et des fins de ce qu'ils croient, bien qu'ils en vivent plus ou moins bien, et même qu'ils meurent parfois pour leurs croyances.

termes de métaphysique *orientale*, et le principe d'exclusion de Pauli (individuation des électrons, conditionnant la « vie ») en termes de métaphysique *occidentale*. Mais Stéphane Lupasco y aura sans doute pensé.

Nous voyons ce que l'Orient est resté jusqu'ici, et que ces doctrines d'extinction n'ont pas tué l'illusion du moi; au contraire, ce moi sans valeur est en train de faire valoir ses revendications, par plusieurs centaines de millions de bouches à nourrir, et demain de cerveaux à diriger. Nous pressentons dans la terreur et l'espérance ce que l'Occident peut devenir : soit s'engloutir dans l'Illusion de la matière (et l'Orient aurait eu raison), soit accomplir sa vocation aventureuse, — déchiffrer l'Être dans le singulier et les structures de l'énergie universelle. Car c'est au secret des personnes que nous tentons d'écouter la Personne, mais c'est dans la matière que nous cherchons le Soi :

La création tout entière, « soumise à la vanité » mais travaillée par « un ardent désir, attend la révélation des fils de Dieu ». (Romains 8). Et saint Justin, l'Œcuménique du IIe siècle, ose parler d'un salut de la Matière. A force de l'étreindre de ses mains, de la mesurer par la vue, de la dissoudre et de la recomposer, de l'épier dans sa vie secrète, comme l'alchimiste, cette matière du cosmos en expansion, de l'atome élusif, des corps vivants, l'homme d'Occident ne cherche pas seulement à dévoiler ses lois secrètes, mais à se transformer lui-même, en tant qu'il participe au mystère du créé. Il a choisi cette voie, qu'il aille jusqu'au bout ! Pour lui la Réalité est dans l'individuel, et l'Être dans les raisons d'être des uniques. Or ce choix est celui de l'amour, de la connaissance par l'amour, car tout ce qui existe est unique, à voir de près, comme voit l'amour.

DENIS DE ROUGEMONT

L'OBSERVATEUR

Le fils du colonel Rommel (c'est moi) a commencé par être deuxième classe, comme il se doit; on a voulu faire de lui un officier et il s'est débattu contre les lois. Mais hélas, aucune incapacité n'est digne d'être retenue pour cette forme d'allergie aux barrettes. Pourtant, après avoir tiré six mois durant, dans le sable déchiré des champs d'exercice, il s'est vu refuser la porte dorée de la réserve galonnée. Que d'efforts dépensés pour rater une cible et atteindre le but visé ! Il fut quand même nommé maréchal des logis *honoris causa*, et versé pour un temps à l'instruction des jeunes recrues rurales.

A ce degré de la hiérarchie où je suis parvenu, la vie devient presque mondaine : verre de stout à onze heures et demie avec les adjudants, rapports hebdomadaires au capitaine, chambre à quatre lits avec évier, broc, et verrou sur la porte, sans parler du mess, haut lieu de l'esprit, qui souffle sur cette garnison provinciale comme l'haleine empestée d'alcool de riz des vieux baroudeurs orientaux. Le chef de corps qui dans sa jeunesse monta au combat (il n'a donc jamais connu mon père) est de cette race de soldats que l'on a plaisir à voir mourir au lit, entourés des soins attentifs et maternels d'une vieille ordonnance fanée dans les colonies.

Cette nouvelle vie ne m'a pas totalement désorienté : je l'ai dit, je commençais à être fatigué de mon existence parisienne : il me fallait du French-Cancan.

Sur ce plan-là, je fus passablement gâté, les ballets

de la soldatesque s'accompagnant fréquemment du lever froufroutant des couleurs, dans les matins triomphants. Mes camarades de promotion finissaient par prendre goût au son des trompettes martiales, au montage et au démontage des armes modernes, au mécanisme enfantin des instruments de destruction en grappes.

On reconnut assez vite ma flamme patriotique, et mes chefs ne manquèrent pas, dès qu'ils le purent, de m'envoyer affronter le barbare sur le sol algérien. La caravelle qui nous mena outre-Méditerranée manquait de romantisme : un amas de paquetages, bourgeonnant de casques, en lézardait le pont. Peu avant cette villégiature, nous avions eu droit à des paroles d'encouragement : ces cultivateurs qu'on envoyait mitrailler le fellah, méritaient en effet quelques considérations de rhétorique, à l'instant solennel où ils quittaient le monument aux morts de leur commune en jachère, pour le bled caillouteux et stérile de la rébellion armée.

Les gradés avaient l'heureuse possibilité de vomir discrètement dans des cabines peu luxueuses mais paisibles; ils pouvaient aussi (noblesse oblige) s'enivrer dans un bar particulier, hérissé de tabourets montmartrois et de fauteuils Empire. Ajoutons à cela la conversation romantique et sonore de quelques Légionnaires allemands, revenant d'une tournée des grands archiducs aux alentours du cours Belsunce, et nous aurons à peu près l'ambiance de cette frégate usagée, qui amenait en Oranie des milliers de jeunes garçons hébétés, hirsutes, chahuteurs et pleins de rage.

Le débarquement fut un enchantement : nous découvrions (presque tous) l'aspect factice et jaunâtre de la Côte d'Azur, vue du côté pile, agrémentée de quelques usines plantées sur les édifices du port comme des allumettes dans un parfait glacé.

La caserne qui nous hébergea avait une fière allure de mosquée blanche, abritant des chambrées de style classique, avec ses rangées de lits superposés, sa puanteur, son délabrement, et ses vide-poches individuels, dans lesquels le héros doit coincer un équipement prévu pour la guerre de Cent Ans.

Ici encore les gradés avaient droit à quelques égards : ils bénéficiaient de petites chambres donnant directement sur les quartiers arabes, appelés « villages nègres » par les autochtones européens, depuis des temps immémoriaux. A peine au lit, nous avions le plaisir de nous trouver sur la ligne de mire des récalcitrants d'en face, dans la mesure où les habitants de cette rue nous auraient voulu quelque mal. Nos matelas respectifs, semblait-il, auraient acquis une meilleure odeur à la fenêtre, en guise de pareballes.

Cette caserne était immense et comportait des arcades du meilleur goût dans le style mauresque. Elle accueillait indifféremment des camions, des mulets, une compagnie de Q.G., des jeeps de la police militaire, et des Berliets sahariens. L'ensemble était d'un faste un peu crotteux, à base de massifs de fleurs exotiques, de fragrances inhabituelles, d'essences de citronniers, de moteurs, de graisse de fusils, et des géraniums du chef d'escadron qui circulait avec des bottes de cuir, et des gants de margarine crispés sur un stick de treize phalanges en bambou ébène.

Le foyer (bistrot plébéien à l'usage de la troupe au repos) avait des mines de snack parisien, un éclairage indirect, un percolateur, des fauteuils de rotin, une bibliothèque sempiternellement cadenassée, pour faire rêver de culture, et un petit comptoir de vente, bien approvisionné en rasoirs électriques, papier à lettres d'amour, et calots fantaisie en feutre taupé, pour les dandys du corps de garde.

La ville était très accueillante : elle sentait bon

l'anisette, les kémias aux anchois, et résonnait d'accents espagnols fort sympathiques. Il était regrettable qu'il y eût tant de soldats et d'éclatements de grenades à intervalles réguliers : l'atmosphère n'était pas à la confiance, d'où un manque d'aise au début, qui allait se dissipant, comme le froid dans les omoplates sous le soleil africain.

On s'habitue hélas à tout, même au sang qui coule sous nos yeux. Partisan de la négociation la plus rapide, avec les rebelles, je portais non sans gêne l'uniforme de pacificateur. Allah m'envoya dans un bureau, car il avait vu mon mauvais état de santé, et mes nouveaux patrons, devant l'encombrement de mon « bagage intellectuel » me le firent déposer dans un coin de l'état-major réservé à l'établissement des graphiques et des statistiques.

Les locaux bourdonnaient de commandants, de généraux, de dactylos, de chauffeurs obséquieux.

Alors commença pour moi l'ère de la comptabilité : je calculais tout ce qui me tombait sous la main pour justifier ma présence. Je mis en chiffres le nombre des obus et des balles utilisés pendant la quinzaine, les morts et les blessés par accidents de circulation ou par attentats et embuscades. La multiplication était à la base de mes opérations militaires. On m'avait acheté une belle boîte de crayons de couleurs, et de grandes feuilles millimétrées. Je passais mes journées, à demi couché sur ma table, à dresser d'immenses tableaux multicolores, qui représentaient vaguement la chaîne des Alpes découverte de Chambéry, ou la fiche de température d'un cheval d'artillerie atteint du scorbut.

Lorsque les chiffres m'ennuyaient, j'inventais des courbes fausses mais plus gracieuses, avec double trait violet-jaune, pour les dépenses de mortier dans les djebels, et le gaspillage des balles de neuf millimètres,

à la chasse aux poules, dans les champs d'orangers.

Chaque fois qu'un ministre ou l'un de ses représentants passait en tournée d'inspection, on me demandait un ou deux tableaux, que l'on exposait dans la salle de conférence, où siégeaient les personnalités. Ma fierté était alors quelque peu mêlée d'inquiétude.

De temps en temps j'étais chargé de traduire les messages secrets, et d'aviser les officiers en cas de demande de renforts et de soutien urgent d'hélicoptères. Cette permanence qui durait vingt-quatre heures, me permettait de découvrir des capitaines en caleçon, et de tambouriner à leur porte au milieu de la nuit.

Je disposais encore d'un autre divertissement : matérialiser, sur une carte de quinze mètres carrés, le déplacement des unités de toute la région. Chacune d'elles (il y en avait cinq cents), était représentée par une punaise de couleur, et son indice de reconnaissance devait y être inscrit à l'encre de Chine. Ce travail minutieux exigeait un adjoint que l'on m'accorda immédiatement. De la sorte, nous parvînmes souvent, quand il ne faisait pas trop chaud, à faire une dizaine de punaises par jour. Lorsque toutes ces punaises furent terminées, il fallut malheureusement assurer leur déplacement quotidien suivant certaines coordonnées. Si nous passions un jour sans faire notre travail, nous perdions de vue nos points de repère : bref, au bout d'une semaine, à force de figurer au petit bonheur les mouvements logistiques qui nous avaient été confiés, il régna dans l'armée française du secteur une pagaïe picrocholine. Il importait seulement que la vue d'ensemble fût vraisemblable. Cette mosaïque de petits cercles dans une belle page de géographie, ne manquait d'ailleurs pas de cachet. Nous avions eu parfaitement raison d'abandonner les minuscules drapeaux en papier : ils se déchiraient, et les épingles tombaient en faisant des trous dans la carte. C'était beaucoup moins bien !

En dehors des attentats qui avaient lieu dans les rues, les cinémas ou les cafés de la ville, et qui nous menaçaient au même titre que les civils, nous avions la chance de ne pas connaître l'horrible réalité des combats. Les gens du bled qui venaient en week-end, pour une courte permission, nous tenaient au courant de tout ce qui se passait, des exactions commises dans les deux camps, et d'une manière générale de ce qui avait échappé aux services officiels de renseignements. La Providence m'avait confié le poste d'un observateur planqué.

Chaque soir, je rentrais tard, après avoir traîné en ville, dans les cafés qui sentaient bon l'anisette. La rue offrait toujours un spectacle : des petits cireurs espiègles et charmants qui se livraient à des batailles de coffrets en bois et tiraient sur leur chewing-gum; des rafles opérées par la police, et des centaines d'hommes qu'on alignait devant le commissariat, les bras levés, jusqu'à la tombée de la nuit; des grenades saisonnières qui dessinaient des rosaces dans le tarmacadam et ensanglantaient quelques instants les trottoirs, des coups de feu dans le lointain des faubourgs, des explosions sourdes de chantiers, de jeunes civils qui nous narguaient, des petites mauresques tout accueillantes de leurs quatorze ans, et une quantité incroyable de culs-de-jatte, d'estropiés, qui psalmodiaient inlassablement leurs prières au milieu d'une foule lente et bigarrée.

Mon co-équipier, homme des plus sympathiques au demeurant, avait fait la guerre de Corée, troussé des geishas, volé aux Américains des armes qu'il avait revendues en Indochine; puis il avait tâté du grand journalisme, pour se retrouver à mes côtés avec le grade de sergent bien qu'il fût bachelier. Il aimait mieux fréquenter avec moi les bouges les plus infâmes, jouer au P.M.U., et prendre l'avion à tout bout de

champ pour faire la noce à Bab-el-Oued, que donner de l'argent à sa femme, qui végétait avec trois enfants du côté de Mulhouse. Ajoutons qu'il était très sentimental, quoiqu'il n'eût aucune considération pour le sexe faible.

Cette vie d'attente et de frissons ne manquait pas de charme, mais elle ressemblait souvent à un roman policier ennuyeux. Il m'aurait fallu quelque sujet d'inquiétude, des regrets bien précis, et qui sait, des lettres adorables à écrire; Jenny m'envoyait peu de ses nouvelles, et toujours très brièvement : on n'écrit jamais il est vrai que pour raviver une blessure au point d'en jouir. Était-elle blessée? Comme l'Algérie, on ne pouvait s'empêcher de l'aimer sans la connaître réellement, sans jamais prévoir ses réactions. Ainsi cette lourde masse de Santa-Cruz dont je ne connaîtrai jamais le sommet (ce qui n'est rien) ni l'horizon que l'on découvre de là-haut (ce qui est tout)...

Lucile voyait elle aussi chaque matin la Méditerranée. Voilà au fond la pensée qui m'effrayait le plus. Ce bleu harmonieux avait besoin de mes yeux, de ma vie pour subsister, pour se réfléchir dans les yeux d'une jeune fille, je veux dire d'une dame, dont l'existence s'évanouissait outre-mer, dans une villa abstraite et colorée. Les larges pattes d'éléphants des palmiers faisaient ainsi partie de notre ménagerie, de notre ménage, de notre parc. Les souvenirs ont souvent moins de poids que ces bouts de laine, ces carrés de ciel en commun, ces images qui reposent sur des associations d'idées, ces hosties du langage dont le goût vous prend la bouche après des mois de communion, ou des secondes de rancœur parfaite qui accompagnent l'amour.

J'aurais dû partager ce ciel avec mes compagnons d'infortune, avec tous ces jeunes gens qui jouaient tragiquement au dormeur du val dans un pays sans verdure et sans rivières.

Le monde de la guerre autour de moi, m'apparaissait sous les traits d'un adjudant obscène, au visage rougi par le soleil et l'alcool, aux yeux injectés de jaune, au ton bafouillant, à la démarche maladroite, lourde et imprécise, mais dont les exigences de fonctionnaire étaient cruelles, sans souplesse, et d'une monotonie provinciale; un adjudant que j'entrevoyais régulièrement au mess, titubant et hoquetant de pastis, sur les rives d'une table de ping-pong, jeu dont il transgressait les règles en accompagnant ses coups de raquette d'un rire vulgaire jusqu'aux glaviots.

Des heures de garde ou de balayage, des kilomètres de transport alimentaire, des lits au dernier carré, l'apprentissage scolaire et naïf de la tactique dans les champs de betterave de métropole, et puis un beau jour, c'était pour quelques-uns une grande déchirure du corps, la griserie assourdissante du combat, la poussière soulevée par les suppositoires de cuivre, la sonnerie aux morts (toujours le cuivre), l'hôpital, la citation, un passé guerrier à vingt ans, l'article sur une colonne et parfois deux dans « l'Écho du Roussillon » : « Toutes nos félicitations à ce courageux et jeune soldat qui a prouvé s'il en était besoin, que les blousons noirs... », etc. Et ce regard vide des indigènes, posé sur nos uniformes de martien : pas la haine, mais la méfiance; pas l'indifférence, mais la politesse un peu sournoise du faible qui se sent toujours menacé. Voilà ce qu'était la guerre.

Les officiers ne connaissaient rien du maniement, ni du fonctionnement des armes, égarés, tout bottés et striés aux épaulettes, dans les bureaux ministériels avec bar et salon de coiffure, appariteurs et coursiers musulmans, anciens combattants mutilés, porteurs d'un ruban glorieux, sur un maillot de corps gorgé de sueur. Certains recevaient des menaces de mort, et sortaient en rasant les murs comme des balles, humbles et

pitoyables, pris depuis longtemps dans l'engrenage du devoir accompli, et l'arsenic de la Sécurité sociale.

Cet univers terrifiant de bombes à retardement, de bouteilles Molotov, de boîtes de conserves détonantes, de Beretta sous le burnous, était mêlé au spectacle des vastes terrasses de café, blanches de monde, des tea-rooms et des crèmes glacées, des juke-boxes aux goualantes hispano-américaines, et des longues voitures ronronnant sur la corniche. La plage, parfois hérissée d'un drapeau rouge, était arpentée par des C.R.S. à lunettes noires qui traînaient dans le sable grossier des bergers allemands obligeamment prêtés par la gendarmerie, et bottaient les fesses françaises des vendeurs d'arachide en blue-jeans.

Mon collègue Gilbert n'avait pas sur tout cela la même opinion que moi : les villes chaudes pleines d'uniformes lui étaient familières, dans la mesure où il possédait beaucoup d'argent à dépenser au P.M.U. et dans les tripots élégants.

Les jours se suivaient dans une molle torpeur, troublée par les attentats; très peu troublée d'ailleurs, pour ceux qui n'étaient en rien victimes de ces affaires « scandaleuses ». Le fossé (comme disent les politiciens) était définitivement creusé entre les terroristes et les Européens civilisés. Douze blessés ne faisaient guère plus d'impression qu'un accrochage de carrefour soldé par de la ferraille tordue. Donc pas de problème, autre que celui d'une police, c'est-à-dire d'une morale, et pour la plupart d'une religion unique. Aussi tous priaient-ils; les uns chaque jour sur le trottoir; les autres le dimanche, au frais des ogives, sur des chaises modestement aplaties à hauteur des genoux.

On pouvait se baigner à son aise, mais l'endroit était dangereux. On s'entassait dans des autocars, les civils en tenues kaki, et les militaires sans permission en tenues bourgeoises.

Échappant aux règles du jeu militaire, il m'arrivait souvent de partir près d'une grande base navale en compagnie d'une petite Kabyle, Aïcha, toujours vêtue à l'européenne, pleine de charme, avec le regard noir que j'avais croisé pour la première fois dans une librairie où elle était vendeuse. Je l'aimais beaucoup.

Un matin, nous arrivions sur la grève : nous aperçûmes plusieurs attroupements et des hommes désignant un point blanc sur la mer. Certains se détachèrent et partirent à la nage. Aïcha m'enfonçait ses ongles dans la paume de la main. Un corps semblait flotter à la dérive, à deux cents mètres du bord.

Combien de temps nagèrent les sauveteurs? Un quart d'heure? Une demi-heure? Nous suivions le rythme de leurs efforts contre les vagues. Il s'agissait d'une jeune arabe, assez belle, avec ses cheveux collés sur la peau. Aïcha devenue toute jaune fixait avec effroi cette jeune fille pâle dont on frappait les joues et les muscles. La respiration artificielle et les soins d'un médecin ne produisirent aucun effet. Il fallait sans cesse briser le cercle des estivants qui gênaient l'aération. Étonnés, heureux, muets, leurs ballons ou leurs bateaux dans les bras, les enfants se tenaient au premier rang, ne perdant pas une miette de cet événement insolite : une mort accidentelle. Des mains battirent encore la chair flasque, mais il ne restait qu'un cadavre sur lequel on jeta une toile de tente multicolore, tandis que chacun reprenait ses batifolements.

Aïcha était livide, et nous dûmes revenir en ville aussitôt, dans un autobus encore vide à cette heure et qui sentait la sueur des convois bondés de la matinée. A chaque instant, elle me regardait et serrait son visage sur mon épaule.

Son frère, qui faisait partie du F.L.N., fut abattu à la fin de l'été, et je ne la revis plus jamais.

***

Je commence à étouffer sous ce soleil qui alterne avec des pluies torrentielles. Je tousse et j'ai mal au côté droit (à force d'avoir tiré au flanc, m'a dit bêtement le médecin-major). Radiographie et consultation ont conclu que je n'étais pas tuberculeux; je subis les suites d'une mauvaise pleurite contractée au pôle de mes exercices militaires. Je ne suis pas mécontent au fond que l'on m'envoie à l'hôpital. J'avais envie de me reposer (de quoi mon Dieu?) et de changer un peu d'atmosphère.

Mes compagnons m'ont serré la main comme si je n'allais plus revenir; l'un d'eux écoutait *La Tosca* sur son pick-up. Ce fut émouvant, et, pour me donner du cœur au ventre et du bon sang dans les jointures, je bus avec l'adjudant Babar, dit Rouge-Pipe, quatre anisettes, qui me valurent d'être conduit en 203 jusqu'à l'antre régional de vivisection.

C'était un ensemble immense de plusieurs blocs couleur d'ocre, sillonné par moult infirmiers-bouchers, et par des religieuses tourbillonnantes. Tout était vétuste et le plafond laissait voir par endroits un lattis grisâtre. On me conduisit dans un grand dortoir qui pouvait contenir une quarantaine de lits. Une dizaine d'entre eux étaient libres. Une cornette m'en désigna un, en m'apportant ma tenue de malade : un pyjama ravissant et une veste en tissu de laine bleu marine, sans col, pourvue de manches qui m'arrivaient à dix centimètres des poignets, et qui avait dû appartenir à une infante de Castille mise en pension chez les Ursulines : une vraie camisole!

Je repérai immédiatement plusieurs musulmans, enfoncés dans leurs draps jusqu'aux oreilles (fort larges) et qui m'observaient sans bienveillance. Une fois revêtu

de ma tenue de circonstance, je m'assis sur le lit et attendis.

Je vis un jeune homme dont la tête disparaissait sous les bandages; les autres n'avaient apparemment aucune blessure et me regardaient sans parler.

J'étais flanqué à ma gauche d'une cloison vitrée, tandis que plusieurs lits étaient inoccupés de l'autre côté. En face, un Nord-Africain horrible à voir, somnolait, l'œil entr'ouvert, sur moi peut-être.

Un infirmier m'apporta un thermomètre. Je n'osai pas me glisser sous les draps : je m'exécutai sous le regard vitreux de mon vis-à-vis. Après avoir déplié un journal, et m'être couché en chien de fusil, je me mis à lire en prenant l'air le plus désinvolte possible. C'était minable, mais j'avais quand même un peu de fièvre. Une religieuse très aimable me contraignit à me coucher.

Mon vis-à-vis me fit un signe d'intelligence, si j'ose dire à son propos, semblant signifier : « Tu es bien là-dedans ! » ou « Bonne nuit » tout simplement. En réalité le son d'une cloche qui n'était pas l'angélus, m'invita à aller manger. Je faisais partie des « debout » : or tous les debout se retrouvaient à sept heures, midi et dix-huit heures dans un réfectoire d'hospice; donc...

Que l'on ait eu les deux bras arrachés par une moissonneuse-batteuse, un taille-crayon ou un tir de mortier, que l'on ait reçu une rafale de 9 mm dans les omoplates, que l'on fût brûlé au troisième degré, si c'était entre la ceinture et la crinière, on pouvait marcher, donc...

Le réfectoire avait une particularité; il fleurait bon la soupe au viandox, le lait battu et la plaie aseptisée. On se sentait là un appétit d'enfer, entre béquille et plâtre, serrant les fesses sur des chaises de jardin.

Je me suis facilement habitué à mon régime de farniente : des délégués de la Croix-Rouge venaient nous apporter des livres policiers, des séries noires que je

dévorais dans mon lit. J'étais même si parfaitement reposé au bout de huit jours, que j'éprouvais les plus grandes difficultés à m'endormir. J'augmentais sans cesse ma dose de valériane sans obtenir beaucoup d'effet.

Le jeune homme aux bandages avait reçu une balle de fusil-mitrailleur dans la tête; il était guéri miraculeusement, et posté là en observation; il feuilletait un lourd missel, le regard perdu. Je n'ai jamais su ce dont souffraient au juste les musulmans : on les disait hépatiques et ils se plaignaient souvent, prenant goût à la vie le soir vers dix heures, pour écouter jusqu'à minuit un poste arabe. Leurs mélopées berçaient mon insomnie.

Cet établissement possédait encore une particularité : il jouxtait une sorte d'hospice pour fous non dangereux.

L'un d'eux était remarquable : il s'était passé le crâne dans une scie électrique et avait battu le record du coma avec six mois vingt-deux jours. La légende disait qu'il était prêtre, et qu'il avait assassiné une fille enceinte.

Il enjambait souvent la fenêtre ouverte sur la cour pour venir nous donner son récital de succès d'autrefois. Agé de trente ans (il en paraissait cinquante), un béret enfoncé jusqu'aux oreilles pour dissimuler sa longue cicatrice, il mélangeait les paroles de tous les couplets, et obéissait fidèlement aux caprices impitoyables des malades et des convalescents, hurlant sur une table de nuit oscillante. Puis il enchaînait en imitant le clairon, sous les quolibets de l'assistance et le sourire niais de mon plus proche voisin, en instance de réforme pour épilepsie, qui le regardait comme un ange.

Joseph, qui se prétendait fiancé (il s'agissait de la fille de son ancien patron qu'il avait aperçue deux ou trois fois dans l'atelier), désirait offrir une voiture à sa dulcinée, et prêchait la nécessité de l'épargne. L'anni-

versaire était imminent. Le soir, quand toutes les lumières étaient éteintes, et que Radio-Tanger s'était tu, il venait s'asseoir sur l'appui d'une fenêtre et nous décrivait l'automobile luxueuse dont il avait envie. Il ne tolérait pas le rire.

Le fameux jour venu, j'étais sur un banc au soleil, et il vint prendre place à mes côtés, en attendant l'heure des sorties : il tira précieusement de sa poche un paquet, et me déclara que, réflexion faite, il achèterait la voiture une autre année, se contentant pour l'instant d'une chose fort chère, une bobine de laine et un dé à coudre, soigneusement enveloppés dans une page de journal. Ses yeux brillaient. Il déposa la bobine dans mes mains, attentif à son contact avec mes doigts.

Très tard, il revint saoul, vomissant dans les couloirs, pleurant le départ de Germaine et la perte de sa bobine, que l'on retrouva écrasée dans un massif, entre les pattes d'un gros chat noir.

J'avais encore la faculté, en tant que « debout », de me promener dans les différentes salles, de jouer aux dames avec les alités, d'aider les infirmiers dans leurs menus travaux, auprès des brûlés et des amputés. J'étais halluciné par la débauche de souffrances et de détresse, étonné par la résignation naturelle, par ces modèles parfaits d'inconscience ou de simple courage. Les lettres de Jenny me faisaient pleurer.

Elles m'apprenaient peu de choses sur Paris : Edgar avait été admissible à l'agrégation ; Boris vivait toujours seul dans notre chambre, préférant payer la totalité du loyer et conserver son indépendance. Quant à Martine elle avait provisoirement disparu, partie travailler dans le Lot-et-Garonne, auprès de sa fille en convalescence ou de son mari rapatrié.

Mon coéquipier Gilbert venait parfois me rendre visite : il volait ma valériane dans un petit flacon. L'état-major, selon ses dires, poursuivait son bonhomme

de chemin, avec la valse ininterrompue des mutations d'officiers supérieurs. Les généraux étaient satisfaits des bons et loyaux services de leurs jeunes nièces qui se dévouaient à leur secrétariat privé. Nos capitaines se crevaient à la tâche, et les statistiques stagnaient dans leur cadre (Seul, n'est-ce pas !).

Mon éminent confrère n'oubliait pas de m'extorquer de l'argent, prétendant que je ne pouvais faire aucune dépense là où j'étais, que son chèque avait du retard... Je l'imaginais sortant à cloche-pied, et dansant de joie pour aller s'enivrer avec de vieux camarades du Tonkin. Il avait demandé son incorporation dans une unité combattante, mais sa nomination n'arrivait pas vite, d'où ses bâillements et sa lassitude compréhensible. Il fréquentait une Péfatte qui exigeait la douche froide et le rinçage complet avant et après. Il avait loué un superbe appartement en plein centre de la ville à la suite de je ne sais quel rappel de solde, mais il n'y mettait presque jamais les pieds. Il préférait la caserne.

Huit jours après ce coup de tête, il acheta quarante mille francs une vieille guimbarde pour laquelle il vint m'emprunter de l'argent une fois de plus. C'est la dernière fois que je le vis : on le retrouva près de sa voiture, le ventre horriblement mutilé et rempli de pierres. (Par représailles une mechta fut mise à feu ce jour-là par nos troupes, du côté de Tlemcen).

Joseph reparlait de son cadeau à Germaine, et l'on avait cessé de me faire des piqûres car elles m'enflaient la figure : bientôt on jugea bon de me renvoyer à mes crayons et à mes cartes.

L'horrible mort de Gilbert avait frappé les esprits, et je n'eus pas à parler de ma santé. Bizarrement dépaysé dans ces petites pièces aux fenêtres étroites, je manquais de tout ce qui m'était cher, et des plaisanteries qui soudent une amitié.

Je me rendis dans l'appartement que mon infortuné

camarade avait occupé quelques jours : une vieille musulmane y faisait le ménage; elle avait placé toutes les affaires de Gilbert sur le lit. Les meubles étaient recouverts de housses et les volets, fermés à cause de la chaleur, projetaient une lumière de deuil sur le carrelage clair. J'entrepris de faire un paquet, que j'enverrais à Mulhouse, tandis que la domestique me parlait de la « sale guerre ». Moi je me battais avec la ficelle.

Connaissait-elle les circonstances exactes de cette mort? Elle évoqua la situation politique et ce ministre qui l'avait émue un jour à la radio avec une image simple de fraternité et de coexistence. Elle me parla de son fils qui, lui aussi, avait disparu de sa vie, travaillant en France pour une somme modique dont il envoyait la moitié à sa femme. C'était très dur : elle ne l'avait pas vu depuis deux ans (en réalité, il tomba les armes à la main à Beni-Saf). Cette voix rugueuse, cette intelligence vive et simple me plaisaient. Nous nous quittâmes bons amis : elle avait compris mon dégoût; j'avais approuvé sa révolte. Il me fallait cela pour soupirer.

Il me prit la fantaisie de ne plus boire et de ne plus fumer. Le spectacle de la souffrance des autres fait prendre conscience de sa propre chance et j'étais maintenant plus apaisé : « La modération des personnes heureuses, dit La Rochefoucauld, vient du calme que la bonne fortune donne à leur humeur ». En bon épicurien, j'étais étonné que le racisme et d'infimes intérêts personnels fussent plus convaincants que la somme de cruautés qui déchirait cette terre depuis des années.

Il m'arrivait souvent de me promener au soleil le long de la mer : cette paix des éléments et de la nature m'était un havre factice et sûr. On ne désire profondément que ce qui est parfait, et la perfection n'étant pas de ce monde, je ne savais pas du tout ce que je voulais. Je ne savais rien sinon cela, et comprenais de

moins en moins les mobiles des hommes. Et cet idéal, peut-être l'avais-je croisé sans le reconnaître, dans un moment privilégié que le désir emporte.

Le mystère qui m'enveloppait au milieu de cette ville stupide me donnait un sentiment de joie voisin de l'espérance enfantine : les désirs insatisfaits pouvaient un jour atteindre leur but. Comment ne pas le croire? Cet enfant gâté est-il capable de courir à sa perte s'il peut encore s'amuser d'une craie et d'un palet?

Grâce à un vocabulaire pompeux, de maigres réflexions m'entraînaient à la plus grande confusion d'esprit. Poursuivant mes cogitations, il m'arrivait plus sagement de penser que ma liberté était le mythe suave d'une impossible évasion, me permettait de condamner, et me rendait délicieusement malheureux. Je refusais néanmoins cette perspective, et cherchais le bonheur dans l'équilibre instable de mes besoins.

Je pris la succession de Gilbert dans l'appartement, et m'y installai définitivement, ne retournant dans mes quartiers militaires que pour percevoir de l'argent. J'étais très tranquille au cinquième étage; je dominais la ville et la mer.

Si Jenny m'avait aimé, elle serait venue me rejoindre, mais elle prétexta la proximité des examens pour rester à Paris. Elle aurait d'ailleurs pu venir par simple amour du voyage et j'aurais cru bêtement en sa passion.

Je restais donc seul dans un dédale de pièces blanches, et j'en profitais pour lire d'une seule traite les sermons de Tauler et l'*Institution de la Religion chrétienne* de Calvin.

En septembre, un véritable déluge s'abattit sur le pays : les égouts débordaient, les caves étaient inondées. Du haut de ma tour d'ivoire, à l'abri des grenades et des rats, je regardais gronder pharisaïquement la colère du ciel.

Cette période de silence me fut profitable. Elle me permit de revivre par la pensée une époque heureuse habitée par Lucile. Elle me donna un sens que j'avais perdu depuis longtemps, celui de la stabilité. J'appris à rester dans une chambre, et en principe, cela devait m'éviter tous les malheurs qui, comme chacun sait, naissent de cette incapacité fondamentale des claustrophobes.

Pour le Résident général, nous en étions au dernier quart d'heure, mais les opérations redoublaient d'intensité, et le service obligatoire s'étirait jusqu'à vingt-sept mois. L'attente de ma libération était bénéfique : je repoussais tous mes projets dans un avenir plein de disponibilités.

Il m'arrivait de revoir des camarades venus de métropole en même temps que moi, et versés dans des unités « nomadisantes ». Quelques-uns hélas n'étaient pas prêts à défendre une population, ni à hausser son niveau social; même les plus bonasses d'entre eux ne pensaient « qu'à casser du bougnoule, épurer les ratichons, dompter le bicot », né avec la peur au ventre et le respect sacro-saint des manifestations de force.

Quelle griserie en effet pour un journalier de fouiller les gens mitraillette au poing, d'opérer des rafles et de se faire obéir à la botte ! Quelle jouissance inespérée que de dépenser sa prime de risque en risquant sa santé dans un bordel pouilleux !

Le mépris était à la portée de toutes les bourses et il fallait en profiter pendant deux ans. Du nazisme, ces jeunes gens avaient appris, encore enfants, la haine de certains hommes, et ils les retrouvaient aux leviers de commande, parlant de corde dans le théâtre des opérations, sous le ciel sans nuage de la France éternelle.

Ainsi se préparait très tôt une jeune génération d'anciens combattants qui se grouperaient en amicales dans

les djebels monotones du Massif central, organiseraient des excursions avec les femmes et les enfants, et déposeraient des gerbes, les jours de fête, sur la tombe d'un soldat bien connu.

Je ne me sentais aucun droit de donner des leçons de droiture, ni de faire la morale, car je ne faisais le sacrifice que de mon temps; chaque génération a d'ailleur des motifs de se plaindre du sort qui lui est imparti, mais je ne pouvais m'empêcher de constater que le résultat le plus recherché était atteint : l'injustice finissait par ne plus révolter.

Le nocher des enfers qui amenait chaque jour sa cargaison d'adolescents au Minotaure arabe pouvait se fier aux bonnes intentions : l'indifférence politique était assurée pour longtemps, et les fromages ministériels seraient pendant plusieurs décades à la portée de tous les médiocres venus.

Je vis arriver ma libération dans cet esprit, avec un soulagement mêlé de doute. Cette vie mécanique dans laquelle on apprend à se tenir raide et à joindre les talons, bénéficiait au moins d'une hiérarchie frauduleuse, qui fait croire en une rétribution des efforts, et en une reconnaissance des valeurs, illusion qui séduit le simple soldat comme le général.

Qu'allais-je retrouver dans les sables mouvants de la vie civile? Le cadavre exquis d'un souvenir d'amour? La conscience tranquille de celui qui n'a pas fait son devoir, puisqu'il travaille pour un maître d'école buissonnière?

ROGER QUESNOY

POÈMES

AU FOND

Sans faire un grand pas
au fond pense un homme
je suis peut-être heureux
près de moi un oiseau
sans chanter bat de l'aile
l'ombre se rapprochant
la femme se tait
mais dans son rêve parle
sur la fauve étendue
bruissent des branches
résonnent des pas
le couteau jeté dans la fureur
rouille auprès d'un hêtre
quand finiront les guerres
interroge un passant
léger aux cheveux blancs
depuis beau temps déjà
on ne répond pas.

CÉRÉMONIE

La cérémonie
commença avec une lenteur composée
mais le vin provoqua des colères inhumaines
un bouquet tomba d'un corsage
l'entame d'une brioche
le soir vira au sombre
des corps s'étreignirent sous les lampes
un souffle pur monta de la terre
des portraits impassibles
aux murs souriaient
prisonniers de leur matière exploitée
des objets d'autrefois
se brisèrent au grand jour
du lendemain.

ANIMATION

Un travesti brûlant
la moulait au plus juste
l'ouragan sans raison
remuait les cieux
déchirant des fleurs
courbant l'herbe noire
cette femme sous sa peau
épiait son sang
le temps dérivant
sur les bois et plaines
partout se frayaient leurs voies

douleurs et joies attentives
mais survivait à toutes
une mémoire active.

SAISON

Près des souches de chêne
sont les marques de pas
d'un robuste fuyard
sous le ciel de jadis
la châtaigne éclate
sous la cendre d'hiver
les métamorphoses
épuisent les jardins
voir le pain fait rire
l'enfant des misérables
mais celui des riches
sourit à l'arc-en-ciel
sa mère en robe mauve
le tenant par la main
ils marchent tous deux
vers l'horizon qui s'ouvre.

MARÉE

Des couleurs de poissons
s'estompent aux matins blancs
parfois sonne aussi
la corne du vendeur avec le glas
les chiens de mer sont contemplés

par des hommes affables
cherchant une douceur
qui veut s'en revenir
par les chemins d'hier
clame un fils de veuve
en humant cette odeur
de goémons noirs
qui traverse l'espace
sur la terre et la mer.

RENCONTRE

La mégère courtisée
par le jeune soldat
au visage dur
le conduit dans la pièce
où le froid glace la table
les moulures
courent sur le bahut passé
au brou de noix
à l'image du Christ
un livre s'est ouvert
au vent qui sévit
sur le bourg rougeâtre
y perpétuant le temps
du secret malheur
cependant que s'inscrit
sur l'horizon gris-vert
un grand arbre à rameaux
ne portant pas d'oiseaux.

VISAGES

Dans les remous des jours
des visages reviennent
l'un se détournant on aperçoit
un fin contour d'épaule
si celle que l'on regarde
est la belle aveugle affamée
l'arbre reste tout autant soleilleux
pas de contrevents
au domaine des champs
les jours d'été y brûlent
on y sort les vieux vêtements
des mains y glissent
sur les rampes lissées
les regards s'y retrouvent
au détour brûlant
de l'allée herbue.

LUEURS

Sur la serre à fleurs vivaces
sur la chambre haute
à guéridon ovale
sur le livre ouvert
à la définition des fractions
s'accrochent des lueurs bénignes
dehors aux branches invisibles
la résine a perlé
dans un passé toujours présent

survient cet homme
ne souriant jamais
il porte avec douceur
des taches de soleil blond
sur cet habit noir
de toute sa vie.

ÉPOQUES

Que de main-d'œuvre
dans ces tressaillants rideaux
figurant des dieux
certains bourgeois acclament
d'autres se terrent
entre des murs nus
un corps parfois s'offre
dans ces époques troublées
s'il survit
il se peut qu'il ouvre la porte
donnant sur une cour glacée
où gît un mannequin
aux yeux lilas
couvert de terre argileuse.

CULTIVATEURS

Des cultivateurs restent
devant les nuages
dont ils cherchent le sens
d'aucuns au silence

préfèrent l'emphase habile
au coin d'une haie
à multiples plantes
des soirs transparents
se répètent et s'usent
sur des tréteaux
on parle aux attablés
dans la grange ouverte
sur des labours illuminés
au fin bout du monde.

D'AVENTURE

Survient l'aventure
au milieu du bruit
d'enfants condamnés
à toujours jouer
le temps ne reviendra pas
que l'on mélangeait au vin rouge
la suie aux reflets d'argent
pour en faire une encre rurale
entrer dans la pièce en sortir
beaucoup s'y feront
se retrouvant seuls toujours
un soir tout se termine
que fenêtres closes sur un jardin
à fleurs rouges
passent les heures
creuses de la nuit faste.

JEAN FOLLAIN

UN PAUVRE MARCHAND D'ESCLAVES

Je suis un pauvre marchand d'esclaves : pauvre. Mon père était marchand d'esclaves, comme l'avaient été son père, son grand-père, tous ses aïeux, de père en fils aîné, depuis Minahod II le Magnifique.

J'étais le fils aîné et je n'avais pas d'aptitudes pour le commerce. Dès mes premiers balbutiements, dès mes premiers pas, j'entendis autour de moi déplorer avec larmes, sanglots et cris, cette coïncidence. Ma sœur cadette, en revanche, manifesta très tôt des dons éclatants pour la fonction qui devait m'incomber. Or mes parents craignaient Dieu. Ils ne virent là qu'un piège du Démon, un comble d'ironie dont il leur était demandé de triompher par un comble de foi. Néanmoins tous les moyens licites furent mis en œuvre pour conjurer le destin et ramener sur notre maison la bénédiction divine : l'un de nos immeubles, jusqu'alors locatif, fut cédé à l'État pour y aménager une école de sourds-muets. L'on vendit, pour en distribuer le produit aux pauvres, le mobilier entassé dans les greniers du palais ancestral. Nous reçûmes, ma sœur et moi, dans des sens opposés, l'éducation la plus sévère. La culture des arts, des lettres, des sciences, que l'on tenta d'inculquer à ma sœur, fut rayée de mes programmes d'études. Tandis que l'on contraignait la fillette à vivre pour ainsi dire à genoux, ma piété fut réduite aux pratiques les plus indispensables. L'on combattit sans défaillance mes penchants à la rêverie, à la tendresse, à l'amitié. Si

j'offrais un cadeau à un camarade, non seulement j'étais battu, mais obligé, le lendemain, d'en réclamer le prix. Pendant ce temps, ma sœur, secrètement et sans apprentissage, troquait ses bijoux de verroterie contre des anneaux d'or qu'elle entassait dans un coffret dont elle portait jour et nuit la clef sur elle, en manière de talisman. A ce trait, vous comprenez déjà l'inanité de nos efforts. J'atteignais tout juste la majorité, quand mon père mourut. Il me fallut bien lui succéder. Ma sœur ne put supporter le coup : elle s'enfuit de la maison et, pour de longues années, nous la perdîmes de vue.

Je ne me croyais pas, d'ailleurs, aussi désarmé que je l'étais en réalité. J'avais déjà, sinon la pratique, du moins la coutume des marchés. Depuis tout petit j'y avais accompagné mon père afin de m'y instruire par ses exemples. Hélas ! entre contempler le marché et le faire, il y a un abîme que je devais, jour après jour, mesurer à mes dépens.

J'avais, entre autres prétentions, celle de connaître à fond la marchandise. L'expérience me révéla que cette sorte de savoir est pire qu'inutile, pernicieuse. En effet, mes notions de valeur étaient constamment faussées par la perversion de mes goûts personnels. Ainsi, une jeune fille gracile, promise à la phtisie et que l'intérêt me conseillait de vendre au plus vite, avait à mes yeux plus de prix qu'un solide gaillard propre à tous les travaux, mais dont le visage m'était antipathique. Je pourrais multiplier ce genre d'erreur très exactement par le nombre de visages que je m'appliquai à pénétrer. Un marchand qui regarde les visages est perdu. J'avais la passion des visages et ce n'était là que le moindre des facteurs concourant à ma ruine.

Mon erreur fondamentale date du jour même où je succédai à mon père : sur le chemin du marché, mes esclaves se mirent à converser entre eux, selon leurs

affinités propres. D'aucuns se laissèrent aller à chanter. J'avais trop de chagrin et de souci pour trouver le courage de les réprimer, mais, ce qui est cent fois pire, je me demandai pourquoi j'aurais dû le faire, pourquoi d'autres, tous les autres, aggravaient de vexations supplémentaires des existences déjà par elles-mêmes tragiques, et je ne trouvai à cela d'explication plus ingénieuse que la pure méchanceté ! Tandis que, sous mes yeux, des amours s'amorçaient, des amitiés et des haines se dessinaient, qui ne purent ensuite qu'aboutir à des couples mal assortis et à des fruits bâtards.

Cette première faiblesse fut d'autant plus funeste que ses premiers effets parurent salutaires : distraits par leurs bavardages et par la fermentation de ce quelque chose de nouveau que j'avais laissé germer en eux, mes esclaves sentirent moins que de coutume les fatigues de la route. La bonne humeur qui animait leurs traits, la lueur d'intelligence qui brillait dans leurs yeux, battirent sur le marché, la concurrence de formes mieux remplies, de muscles plus vigoureux. Je me défis de douze pièces des trente que j'avais exposées, ce qui, en vingt-cinq ans, n'était arrivé à mon père que deux ou trois fois. Il m'est bien pénible, aujourd'hui, d'avouer l'optimisme hâtif, la présomption que j'en conçus ; jusqu'à l'illusion d'avoir inventé, moi seul contre tous, une méthode supérieure à celle qui prévalait dans cette branche du commerce depuis le début des âges. Je me crus plus fin que mon père et que tous mes aïeux réunis. Je bâtis toute une théorie, et qui paraissait tenir debout. En effet, d'un premier sophisme en découle, par voie de logique, un deuxième, du deuxième un troisième, et ainsi de suite, et tous peuvent s'enchaîner avec une rigueur parfaite ; et l'auteur se complaît dans son œuvre, ne perdant de vue qu'une chose : la fausseté de la base. Ma théorie, vous l'avez deviné, était fondée sur la charité, la bienveillance, la compréhension à

l'égard de la marchandise. Elle militait pour le bien-être, le bonheur des esclaves qui, satisfaisant leurs appétits naturels, seraient plus forts, plus beaux, plus dociles, augmenteraient donc leur valeur commerciale et leur rendement pour le meilleur profit du propriétaire. L'absurdité du principe vous saute aux yeux. Moi, cette hérésie m'abusa longtemps, résista au démenti de vingt désastres. Maintenant encore, je ne suis pas certain d'en être tout à fait purgé. Ne vous moquez pas trop de moi : la répugnance à reconnaître une vérité cruelle n'est pas l'apanage exclusif du déclassé que je suis. Que les tyrans démocrates, les maris féministes, les bouchers zoophiles, les guerriers philanthropes me jettent la première pierre !

Quand un négociant élabore une doctrine et s'y attache, l'unique bon usage qu'il en puisse faire est de la divulguer, quitte à soulever les rires des penseurs spécialisés. Si, de cette manière, il ne s'en débarrasse pas lui-même, du moins il ne se ruinera pas seul. Quand je songe au livre que j'aurais pu produire ! A la documentation dont je l'aurais enrichi ! A l'éloquence percutante de mes arguments ! De plus, l'œuvre d'un marchand d'esclaves, d'un homme plongé dans le concret du sujet, compétent par définition ! Le succès était assuré. De quoi renflouer mon affaire tout en assénant le coup de grâce à la clique rétrograde de mes concurrents.

Mais, en ce cas comme en d'autres, mon altruisme fut velléitaire, et je me contentai de délirer dans la solitude. Et maintenant, tandis que je me repose enfin sur ma faillite, mes concurrents continuent à se débattre contre l'adversité innombrable qui assiège le petit commerce en général, et celui des esclaves en particulier. Car, il faut bien le dire, les temps ne nous sont guère propices et je n'étais pas le seul à péricliter. La crise qui nous frappe ne date pas d'hier : en fait, ma

famille n'a cessé de voir réduire sa zone d'influence depuis le règne de Minahod 34, où, sous la gérance d'un incapable de mon genre, elle atteignit, par grâce divine, le sommet de sa splendeur. Je me demande même s'ils ne sont pas dans le vrai, ces philosophes qui veulent que l'Esclavage soit condamné par l'Histoire. Bien des indices m'en persuaderaient.

Loin de moi, cependant, la tentation de chercher dans la conjoncture un alibi à mes tares individuelles ! Un homme digne de ce nom domine les contingences, tire parti des calamités mêmes qui abattent les médiocres. L'anachronisme a la vie plus dure qu'on ne croit. Sur le plus parcheminé d'entre eux, il est toujours possible de bâtir une fortune. Voyez ma sœur : partie seule, sans capital, handicapée par le sexe et par l'éducation, elle détient actuellement le monopole universel du tapis et de la tenture. A l'époque du calorifère invisible et des matières synthétiques propres à tous les usages, elle a relancé l'antique laine de mouton. Que n'eût-elle pas réalisé avec mes atouts ! Nul doute qu'elle n'eût restauré l'esclavage et, du même coup, le lustre et le prestige de notre lignée. Mais il fallait, pour cela, et se soumettre aux lois inflexibles du commerce, et, dans ce cadre, ne pas ménager l'audace des moyens. Mon esprit, malgré l'éducation exemplaire que j'avais reçue, affectait d'ignorer toute loi, fût-ce celle toute simple de l'offre et de la demande.

Depuis bien des années, l'on ne demande plus guère, sur le marché, que des valets de ferme et des servantes du niveau le plus bas. Dans ces conditions, l'astuce, je suppose, eût été de devancer les événements, d'accélérer le processus de décadence, de produire au besoin une race encore plus vile, d'un rendement égal mais plus économique, et d'en inonder le marché. Moi, je me mis en tête d'offrir à une clientèle idéale l'article de premier choix. La vérité est que je n'obéissais qu'à

mon plaisir et que j'ai en horreur les espèces dégradées ; soit un quincailler qui céderait à des goûts d'antiquaire, sans pour autant renoncer à la profession de quincailler.

Vous vous rappelez peut-être que j'avais permis à mes esclaves de causer entre eux comme bon leur semblait. Or, par la force des choses, je passais beaucoup de temps seul en leur compagnie. Je commençai par les écouter, je finis par me mêler à leurs propos. Leur bestialité me consterna. Je ne songeai plus qu'à leur départir, durant le laps de temps qu'ils séjourneraient chez moi, quelques rudiments de cette morale, de cette éducation caractéristiques de l'esclave diligent et fidèle dont le modèle est peint dans les manuels scolaires, délices de mon enfance assoiffée de perfection. Je crus bientôt avoir trouvé les instruments de ce retour au grand siècle de Minahod 34 où ma famille était à l'apogée, où l'esclave répondait à toutes les exigences de l'esprit, du cœur, et des sens, de l'homme supérieur : un jeune prince Hamadour, liquidant sa maison pour accéder à un genre de vie plus moderne, convia les marchands de la région à une vente aux enchères. En sus du lot des caméristes, des concubines, des chauffeurs, le Prince avait mis en vente ses anciens précepteurs, un maître de musique et un philosophe.

Le prince Hamadour est sans doute le dernier de mes contemporains dont l'éducation ait été confiée à des esclaves. Il s'en rendait compte. Aussi espérait-il très peu monnayer les facultés intellectuelles de ses instituteurs. Le commissaire-priseur, taisant leur science, vanta en eux des habiletés accessoires : le Philosophe était un cuisinier débordant de savoureuse fantaisie. Le musicien cousait et brodait dans tous les styles, aussi bien à la main qu'à la machine, et n'avait pas son pareil pour la réparation de chaussures usagées.

L'attitude de mes concurrents aurait dû m'édifier : tandis qu'ils s'arrachaient les concubines, les grooms,

les lingères, les majordomes, super-valorisés par la gloire d'avoir servi dans la plus noble maison du pays, ils n'accordèrent qu'un bref coup d'œil aux deux intellectuels. Il est vrai qu'ils ne payaient pas de mine. Mais quels regards ! Jamais je n'avais pressenti tant d'intelligence et à la fois tant de bonté, de résignation pathétique, je dirais même de dignité, dans des regards humains. C'est peu de dire que j'étais tenté !

Bien qu'il ne se déclarât pas d'autre amateur, je payai sans marchander le prix que l'on me demanda. Toutes mes disponibilités en liquide y passèrent. Les œillades amusées des filous qui assistaient à ce marché, l'impression d'avoir été volé, entamaient à peine le bonheur qui m'habitait.

Étrangement et comme pour la bonne mesure, les joyeux flibustiers adjoignirent aux deux sages une fille d'origine douteuse, de langage inconnu, et sans attributions spéciales. Je n'étais point assez fou pour ne pas prévoir que cet être chétif et disgracieux allait me rester sur les bras. Mais comme on avait l'air de m'en faire cadeau, je n'osai refuser.

Il me fallut trois ans pour écouler le stock de brutes et de souillons qui constituaient le fonds de commerce légué par mon père. Ces trois ans me suffirent pour ruiner à fond mon entreprise. Les ventes étaient trop rares pour me permettre de renouveler les stocks. Chaque sujet m'avait coûté, en nourriture et en impôts, plus de dix fois sa valeur marchande.

La vie familiale devint lugubre : ma grand-mère s'éteignit en maudissant l'existence. Mes tantes et mes cousines non mariées nous quittèrent pour s'en aller habiter chez des parents plus fortunés. Je demeurai seul avec ma mère. La pauvre veuve errait, inconsolable, à travers les salles glaciales de notre palais qui se dépouillait rapidement de tout ce qui en avait fait le luxe et le

confort. Tapis, tableaux, meubles rares, tout partait à coup de méventes pour subvenir à nos maigres repas.

Ma mère tenait outre mesure à l'apparence du faste, nécessaire, selon elle, au crédit du commerçant. Et comme chaque vente la privait d'une aide, elle se tuait à l'entretien de cinquante pièces inhabitées, pour ainsi dire inhabitables. Aussi mon chagrin fut-il très mitigé lorsque mes créanciers saisirent une aile, puis l'autre, de l'énorme bâtisse, réduisant à la fin notre logement à quatre chambres et un grenier.

Malheureusement, ma mère ne se sentit pas libérée, mais bien plutôt spoliée et jetée au rebut par un fils ingrat. Sous une apparence délicate, elle dissimulait une nature de lutteuse. La compréhension entre nous était donc difficile, même dans des circonstances favorables. En période de crise, elle devenait tout à fait impossible. Pour ajouter encore au mal commun, la malheureuse femme s'attaqua à ce qui était ma dernière consolation, la source des seules joies pures que j'aie jamais puisées dans mon existence de raté : elle conçut une haine farouche à l'égard du Philosophe et du Maître de musique ; leur sérénité, leur douceur, leur inaltérable politesse, l'exaspéraient comme les manifestations d'une rébellion secrète. Elle jugeait monstrueux, contraire à l'honneur, que son fils acceptât d'esclaves, les enseignements dont son enfance avait été sevrée, on a vu pourquoi et avec quel profit. J'avais beau lui seriner le cas du prince Hamadour. Elle n'était plus de cette époque où les rois eux-mêmes usaient d'esclaves pour les services de l'esprit tout autant que pour ceux du corps. Je dus me cacher pour étudier. Quant aux leçons proprement dites, elles eurent lieu loin du regard maternel, au long des randonnées communes qu'autorisait la fréquentation bienheureusement obligatoire des marchés. Nous n'en manquions pas un. Escorté des cinq mêmes invendables, j'en fis cent quarante-six.

Au cent quarante-septième, je me débarrassai enfin du dernier couple de brutes. Malgré ses avantages réels, cette affaire ne me procura pas le soulagement escompté. En effet, il ne me restait plus, pour toute marchandise, que mes deux précepteurs, et la fille qui m'avait été livrée en surplus aux enchères du prince Hamadour.

Jusqu'alors, je n'avais guère pris garde à cette créature qui végétait en silence à l'ombre de ses compagnons. Tout à coup, je compris que je devais la vendre. Je l'examinai sur toutes les coutures. Le résultat fut pitoyable : nue elle n'avait pas plus d'attraits que sous les haillons qui la couvraient d'ordinaire. Elle avait un corps épais, mou et sans âge, sur des jambes grêles, des cheveux noirs et durs, les pommettes larges, le teint cuivré. J'interrogeai ses deux compagnons sur ses origines et ses capacités. A ma grande surprise, ils en savaient à peine plus que moi. Ils ne l'avaient jamais vue avant le jour où ils avaient été vendus ensemble, aux enchères du prince Hamadour. Ils supposaient qu'elle était née dans les écuries, et qu'elle avait grandi là, avec les bêtes, comme ces chiens bâtards que, dans certaines maisons très riches, on laisse vivre sans les élever ni les dresser, d'une surabondance de biens matériels. Elle n'avait même pas de nom. Je lui en donnai un qui me parut propitiatoire : Désirée, et consacrai à la rendre négociable tout ce qui me restait de conscience professionnelle. Mes deux docteurs me prodiguèrent les conseils. Non sans une certaine malice. Vendre Désirée devenait l'entreprise commune, en même temps qu'une sorte de sport ou de jeu entre nous. Ils me dirent d'abord qu'un nettoyage à fond de la peau, des ongles, des dents, des cheveux, rendrait peut-être Désirée plus désirable ; qu'une robe confectionnée d'une certaine façon dissimulerait quelques-uns de ses défauts, élancerait sa taille.

Nous nous mîmes au travail. Le grenier, où ma mère

ne montait jamais, fut notre laboratoire clandestin, de nuit le plus souvent. Car même pour le bon motif d'une bonne affaire en perspective, ma mère n'eût pas admis que son fils, assisté d'esclaves, s'amusât à bichonner et maquiller une Désirée comme une poupée de cirque. Je pense aujourd'hui qu'elle n'avait pas tous les torts et que, vraiment sérieux, nous aurions plutôt enseigné quelque travail à Désirée qui, vraisemblablement, n'aurait jamais les qualités requises pour orner le lit et la cour d'un riche seigneur. Mais j'étais dégoûté de vendre des souillons et j'aimais les choses difficiles. Surtout, l'humeur despotique de ma mère, à laquelle je me soumettais avec plus de sournoiserie que de respect, m'avait replongé dans une manière d'enfance où je rejoignais en complice mes deux maîtres-compagnons-serviteurs, eux-mêmes voués de naissance à l'irresponsabilité.

Nous rivalisâmes d'ingéniosité pour parer Désirée. Le grenier recélait, sous des monceaux de vieilleries sans emploi, des étoffes anciennes, des dentelles, des rubans, des cosmétiques, rancis mais encore utilisables, tout l'arsenal désaffecté de la coquetterie de mes aïeules. Mes deux compères, qui avaient de l'adresse, le goût du costume, le souvenir de maintes grandes dames, se mirent à couper, recoudre, recomposer.

Chaque samedi, c'était une Désirée nouvelle que nous exposions aux regards des passants. Nous lui fîmes des bains chauds, des shampooings, des massages ; nous lui frisâmes et redéfrisâmes les cheveux ; nous lui laquâmes les ongles. Mais quelle part prenait-elle, Désirée, à ces travestissements ? Nous ne lui demandâmes pas son avis. Elle ne le nous donna point. Elle se laissait faire, aussi passive et souple qu'une poupée de chiffons. L'erreur fut peut-être de ne pas lui procurer un miroir. L'on ne pense jamais à tout, mais sans doute à cause de cette omission, Désirée, ne participant point

aux métamorphoses que nous lui imposions, sa féminité ne fut pas éveillée, et l'enchanteresse des Mille et une Nuits tardait à éclore de sa peau de grenouille. Car sous ses oripeaux bariolés elle demeurait égale à elle-même, effacée et terne, confondue avec la poussière. Je tâchai de la faire valoir par un boniment aussi effronté que le costume, et dont j'ose dire qu'il était un chef-d'œuvre du genre. Le boniment eut du succès. Les badauds s'attroupaient pour m'écouter. Mais si quelqu'un cherchait des yeux l'objet de cette effusion lyrique, son regard s'arrêtait, ébahi, sur la pauvre fille, ou lui passait au travers en quête d'une autre beauté. D'aucuns s'éloignaient riant et se donnant des coups de coude.

Cependant, les deux vieillards prenaient l'habitude d'occuper Désirée aux soins de leur ménage et peu à peu, elle sortit de sa torpeur. Ils étaient bons pédagogues, elle se révéla excellente élève. Il lui arriva même de prononcer quelques mots. Or nous n'eûmes pas l'idée d'ajouter ces perfectionnements certains à la liste de qualités fantastiques dont nous avions enrichi sa fiche publicitaire. Nous étions distraits. Mais surtout la vérité se marie mal avec le mensonge et d'autre part, nous nous obstinions à vendre une belle femme, non une servante modèle.

Cinq années passèrent encore, ce qui, à distance, me paraît incroyable, si maigre est la substance qu'a laissée dans ma mémoire cette longue série de jours. Ainsi, du rivage où l'on débarque, les milles et les milles parcourus à travers la platitude de l'océan, se réduisent pour l'œil à un ruban bleu, ainsi, en perspective, les heures monotones de la traversée.

Le terme de cette étape est marqué par le retour de ma sœur, à l'apogée de sa réussite, dans le plein épanouissement de sa personne, couverte d'or et de pierreries. Nous en étions depuis longtemps aux toutes der-

nières ressources, et je ne savais plus très bien moi-même de quoi nous vivotions chaque jour. La séparation n'avait pas créé entre ma sœur et moi le mirage d'un semblant d'amour fraternel. Elle ne me fit pas l'honneur d'une visite et je n'en fus ni affligé, ni surpris. Le bien qu'elle me fit ne fut pas volontaire : un simple contre-coup du mauvais tour qu'elle s'imagina me jouer en rachetant à ma barbe le palais de nos ancêtres, qu'elle fit par la suite restaurer, redorer, remeubler, avec plus de magnificence encore qu'au siècle prospère de Minahod 34. Mais je ne suis pas sujet à l'envie, au dépit, à la rancune. Sans aimer ma sœur, je me réjouissais de sa chance et de ses talents, qui, en quelque sorte, réhabilitaient la famille dont j'avais tant démérité. Je ne fus guère indigné non plus, quand je reçus d'un administrateur l'avis d'avoir à déloger dans les quatre semaines. La veille au soir, ma sœur avait envoyé une voiture quérir notre mère. Elle ne m'avertit point personnellement de ses intentions, mais ma mère me fit tout de même savoir que sa fille — que Dieu bénisse — daignait lui accorder, jusqu'à la fin de ses jours, l'abri et la nourriture. Pour moi, cela signifiait la liberté, presque le bonheur. Je me transférai avec mes trois esclaves dans une chambre d'un quartier populeux de la vieille ville. Ce n'était pas somptueux, ni confortable, cela ressemblait même à la misère noire, et pourtant je me rappelle cette époque avec nostalgie. Nous disposions de deux matelas, d'un foyer primitif, de quatre écuelles ; mais cela suffisait à nos besoins essentiels. Nous subsistions d'expédients, mais en paix et en bonne harmonie, nous adonnant désormais sans entraves à l'étude des sciences et des lettres. Désirée nettoyait, cuisinait, ravaudait avec une si extraordinaire discrétion, que les choses nous semblaient se faire d'elles-mêmes. En définitive, je crois que l'unique talent qui lui manqua jamais fut celui de se faire remarquer ; défaut majeur

pour une esclave à vendre, vertu que l'on ne saurait trop célébrer pour une ménagère. Notre discrétion, d'ailleurs, était égale à la sienne bien que, je le confesse maintenant avec douleur, beaucoup moins sublime. Désirée, les jours de particulière disette, s'absentait de longues heures. Et chaque fois elle nous revenait chargée de victuailles qu'elle partageait avec nous. Jamais nous ne lui posâmes de questions quant à la provenance de ces aubaines. Travail, mendicité, maraudage, prostitution ? Cela nous demeura un mystère que nous avions la paresse d'élucider. Enhardis par cet exemple, mes deux docteurs s'ingénièrent, eux aussi, à nous procurer quelque appoint. Il est probable qu'ils commencèrent par demander l'aumône. Mais Désirée ayant réussi, par je ne sais quel prodige, à renouveler notre garde-robe, le philosophe trouva deux ou trois élèves, le musicien un emploi de seconde flûte dans l'orchestre d'un salon de thé. Seul de longues heures dans le sombre logis, il me vint assez d'ennui pour m'inspirer de chercher, moi aussi, un moyen accessoire de gagner quelques sous. J'eus de la chance : à l'administration où je me présentai, j'obtins tout de suite le poste de troisième greffier temporaire qui constitue encore, à l'heure qu'il est, mon principal revenu, modeste certes, mais régulier.

Cependant cette vie commune presque fraternelle, agréable à mon cœur et conforme à mon tempérament, ne me fit pas déroger à ce que je devais à mon sang chargé du poids et de la gloire d'une tradition bi-millénaire. En cela aussi, je fus secondé par ces trois esclaves qui furent, je puis bien le dire à présent, mes meilleurs amis. Sans même nous concerter, nous avions soin, tous quatre, de nous réserver les jours de marché. Nous voyant sortir ensemble à dates fixes, dans nos plus beaux atours, les gens du quartier devaient nous prendre pour les rares sectaires d'une religion ésoté-

rique. Et nous étions un peu cela : des demi-croyants qui commémorent les rites principaux d'une religion ancestrale dont l'esprit a depuis longtemps cessé de rayonner, mais dont le temple reste debout, indéfiniment, tant par inertie que par un recul superstitieux devant l'idée d'une déconsacration. Sur une certaine place, à certaines heures de certains jours, un certain espace était réservé depuis des âges immémoriaux à mes fonctions héréditaires. Je l'occupais de mon mieux, mais sans excès de zèle, avec la marchandise dont je disposais. Je marmonnais machinalement mon invariable éloge aux beautés de Désirée. Plus personne ne m'écoutait, ni ne riait. La cérémonie terminée, nous revenions bras dessus, bras dessous à notre humanité, avec la paix et la gaieté que donne une bonne conscience.

Environ deux ans après notre départ du Palais, Désirée accoucha sans un cri d'un fils à ma ressemblance. Le bonheur tomba sur moi comme la foudre. Je regardais si peu Désirée, elle se faisait si peu entendre que je ne m'étais pas aperçu de son état. Que mon fils fut illégitime, né d'une esclave, n'altérait en rien ma joie. Tout au contraire, j'y vis un gage de sa liberté future. J'avais trop mal porté l'orgueil de mon nom pour désirer le transmettre à quiconque. J'appelai mon fils Bienvenu, tout simplement. Je me réjouissais d'avance de l'éducation que j'allais pouvoir lui donner avec l'aide du Philosophe et du Maître de musique : une culture plus raffinée, plus solide, plus large que celle du prince Hamadour — me promettaient les deux précepteurs — car nous aurions à former un homme total, et non l'héritier seulement d'un titre et d'une tradition. Nous exultions. Hélas ! nous n'eûmes pas le temps de réaliser ce beau projet : Bienvenu ne parlait pas encore qu'une épidémie me ravit coup sur coup le Philosophe et le Musicien. Nous pleurâmes beaucoup, Désirée et

moi. Puis nous cessâmes de pleurer, mais nous ne fûmes jamais tout à fait consolés.

Vingt années passèrent encore là-dessus. Désirée me donna un second fils, puis une fille. Toute la semaine, Désirée travaillait à son ménage, soignait les enfants, tandis que j'étais à mon greffe. Le soir nous retrouvait tous réunis sous la lampe. Nous n'étions pas riches, certes, mais beaucoup de gens étaient plus à plaindre que nous.

Le samedi seulement, Désirée redevenait esclave, moi marchand. Les modestes charmes de ma compagne n'augmentaient pas avec l'âge, et j'avais réduit au minimum les rites de l'offre. Sans conviction, je faisais l'article sur ses maigres mollets, sa poitrine surabondante, les six dents qui lui restaient, ses cheveux encore noirs. Mais jamais je n'eus l'idée de dire combien elle était bonne, délicate, active, dévouée : ces vertus étaient pour moi hors commerce.

A vrai dire, j'étais tranquille. Je ne redoutais plus rien de ces mots et de ces gestes si détachés de toute réalité. Un jour, pourtant, l'impensable se produisit : un inconnu s'avança, un peu hésitant, s'arrêta devant nous. Je n'eus aucun pressentiment. L'homme était plus jeune que moi, et de bonne apparence. Il se tint un long moment, le regard plongé dans les yeux jaunes de Désirée — ces « yeux d'or » que si souvent j'avais chantés avec tant de mauvaise foi. Je ne comprenais toujours pas, mais la moutarde me montait au nez. Quand il allongea les mains pour palper les mollets, les fesses, les seins de Désirée, je dus serrer les poings dans mes poches pour ne pas le souffleter. L'homme tourna la tête vers moi, sourit, demanda :

« Combien ?

— Douze mille », balbutiai-je éperdu.

C'était le triple de ce que j'avais prétendu quand Désirée avait vingt-cinq ans et qu'elle était vêtue

d'étoffes coûteuses. L'homme paya sans discuter et j'empochai machinalement. Désirée me regarda, incrédule, regarda l'inconnu, puis moi de nouveau. Je ne pus émettre un son, ni esquisser un geste. L'homme fit signe à Désirée de le suivre. Elle se leva de la banquette où, durant trente ans, elle avait été exposée chaque samedi. L'acheteur la prit par le bras et l'entraîna sans brutalité. Leurs silhouettes s'étaient déjà perdues dans la foule, quand j'entendis le cri, un seul long cri qui aujourd'hui encore me déchire l'oreille de l'âme. Je restai là, hébété, je ne sais combien d'heures. Je n'arrivais pas à me ressaisir. La stupeur, peu à peu, cédait au chagrin. Du revers de la main, j'essuyais mes larmes. Le marché était fini, la place déserte, quand je me décidai enfin à rentrer chez moi.

Seul ! Je rentrais seul à la maison, et je pressentais que désormais je serais toujours seul. La grosse somme que j'avais sur moi ne m'était d'aucun réconfort. Ma gorge se nouait quand je songeais à toutes les douceurs, et au repos, que cette fortune m'aurait permis d'offrir à Désirée. Hélas ! cet argent était le prix de notre séparation ! Je me flattais, du moins, d'en faire bénéficier mes enfants. Cette consolation même me fut empoisonnée. Jamais ils ne me pardonnèrent d'être revenu ce jour-là sans leur mère. Je rencontre à chaque instant des regards lourds de reproche et d'amertume. Je n'ose plus les réprimander, même quand ils le méritent. Ce sont les jeunes gens les plus mal élevés de la ville. Et cela, je le sens, parce que j'ai honte devant eux, comme déjà, pour des motifs opposés, j'avais honte devant ma mère. La honte est mon destin. Et pourtant, je n'ai fait qu'accomplir jusqu'au bout mon devoir, rien de plus que mon triste devoir. Que pouvait faire d'autre un pauvre marchand d'esclaves ?

JULIA CHAMOREL

CONTRE LE RATIONALISME EN ARCHITECTURE

La peinture et la sculpture sont maintenant libres. Aujourd'hui, chacun peut produire toutes sortes de figurations et les exposer ensuite. En architecture, cette liberté fondamentale, qu'il faut bien considérer comme la condition de tout art, n'existe pas encore. Avant de pouvoir construire, il faut recevoir un diplôme. Pour quelle raison?

Chaque homme doit avoir la possibilité de construire; comme cette liberté de construire n'existe pas, on ne peut en aucune façon compter l'architecture planifiée de notre temps au nombre des arts.

L'architecture est soumise chez nous à la même censure que la peinture en Union Soviétique. Les choses réalisées çà et là ne sont que les lamentables compromis de la mauvaise conscience d'hommes à équerre et compas!

On ne doit pas refréner, de quelque manière que ce soit, le désir de construire qu'éprouve chacun de nous! Chaque homme doit pouvoir construire; il doit même ressentir l'obligation de construire et, ainsi, de porter la responsabilité des quatre murs entre lesquels il habite.

Il faut accepter le risque qu'une construction élevée dans de telles conditions s'écroule par la suite; il ne faut pas craindre les accidents de personne que ce

nouveau mode de construction exige peut-être. Une chose doit cesser : que les hommes occupent leurs quartiers comme les lapins et la volaille leurs poulaillers et clapiers.

Si une demeure construite par son habitant s'écroule, la plupart du temps on y perçoit très bien d'avance des craquements caractéristiques : on peut ainsi encore prendre ses dispositions. Mais par ce risque, l'habitant se trouvera dès lors placé en une relation bien plus critique et créatrice par rapport aux maisons qu'il occupe; de ses propres mains, il rendra les murs et piliers plus épais, au cas où il les estimerait trop fragiles.

L'inhabitabilité matérielle des quartiers pauvres doit être préférée à l'inhabitabilité morale de l'architecture fonctionnelle et moderne. Dans ce qu'on appelle les quartiers pauvres, ce n'est que le corps des hommes qui va à sa perte, alors que dans cette architecture prétendûment prévue pour l'homme, c'est son âme qui sombre. Voilà pourquoi il faut améliorer non l'architecture fonctionnelle, mais le principe des quartiers pauvres, c'est-à-dire l'architecture de l'exhubérance foisonnante, et le prendre pour point de départ. L'architecture fonctionnelle s'est révélée être une erreur, tout comme la peinture à l'équerre. Nous nous approchons à grands pas de l'architecture non-pratique, non-utile et finalement non-habitable.

Le grand tournant, — pour la peinture, l'automatisme tachiste absolu — c'est, pour l'architecture, l'inhabitabilité absolue, qui se trouve encore devant nous, vu que l'architecture a trente ans de retard.

De même que dès maintenant, ayant dépassé l'automatisme tachiste total, nous faisons l'expérience des merveilles du transautomatisme, de même nous n'expérimenterons les prodiges d'une architecture nouvelle, vraie et libre, qu'après avoir dépassé l'inhabitabilité totale

et le moisissement créateur. Mais comme nous n'avons pas encore l'inhabitabilité totale derrière nous; comme nous ne nous trouvons malheureusement pas encore dans la période transautomatique de l'architecture, il nous faut d'abord et avant tout tendre tous nos efforts, et au plus vite, vers l'inhabitabilité totale, vers le moisissement créateur en architecture.

Un homme, dans une maison de location, doit avoir la possibilité de se pencher à sa fenêtre et — aussi loin que portent ses bras — de gratter et racler le mur. Il faut qu'il lui soit permis de tout peindre en rose avec un long pinceau — aussi loin qu'il peut atteindre — de telle sorte qu'on puisse voir de loin, de la rue : là habite un homme qui se distingue de ses voisins, qui, comme du petit bétail, se sont vu assigner leur logis par décision autoritaire.

Il doit aussi pouvoir scier les murs, procéder à toutes sortes de modifications, même si cela dérange le plan architectoniquement harmonique d'un prétendu chef-d'œuvre de l'architecture; il doit pouvoir remplir sa chambre de boue ou de pâte à modeler.

Or c'est précisément ce qui est interdit dans le bail de location ! Il est temps que les gens eux-mêmes se révoltent contre le fait qu'on les place dans des constructions qui ressemblent à des boîtes empilées, comme on fait pour les lapins et les poules, dans des constructions en forme de cages et qui leur sont essentiellement étrangères.

Une construction en forme de cage, un bâtiment utilitaire, est une construction qui demeure essentiellement étrangère aux trois catégories d'hommes qui ont à faire avec elle !

1. L'architecte n'a aucune sorte de rapport avec la construction. Même s'il a le plus grand génie architectural, il ne peut pas prévoir à l'avance le type d'homme qui habitera la maison. Ce qu'on se plaît à nommer la

mesure humaine en architecture[1] est une imposture criminelle, et surtout si cette mesure est tirée, sous forme de valeur moyenne, d'une enquête Galup.

2. Le maçon n'a aucune sorte de rapport avec la construction. Si, par exemple, il veut modifier selon sa propre idée un mur, il perd son travail. En outre, vu qu'il n'habitera pas cette maison, elle lui est totalement indifférente.

3. L'habitant n'a aucune sorte de rapport avec la construction. Il ne l'a pas construite; il n'a fait qu'y emménager. Ses exigences d'homme, son espace humain est certainement tout autre. Cela reste vrai même si l'architecte et le maçon se sont donné la peine de construire en suivant à la lettre les indications du futur propriétaire.

Si, comme il a été possible jadis, l'architecte, le maçon et l'habitant forment entre eux une unité, ou bien, seule possibilité qui nous reste, si architecte, maçon et habitant sont une même personne, alors on peut parler d'architecture. Tout le reste est non de l'architecture, mais la réalisation criminelle d'une action devenant forme.

L'architecte, le maçon et l'habitant sont une trinité, exactement comme le Père, le Fils et le Saint-Esprit. Remarquer l'analogie, la quasi-identité des trinités.

Si l'unité de l'architecte, du maçon et de l'habitant se perd, alors il n'y a plus d'architecture. Les constructions fabriquées de nos jours ne peuvent pas être considérées comme de l'architecture.

L'homme doit recouvrer la fonction critique et créatrice qu'il a perdue et sans laquelle il cesse d'exister en tant qu'homme! Criminelle est également l'utilisation de l'équerre en architecture. L'équerre et la règle, ainsi qu'il est facile de le démontrer, doivent être consi-

1. Ainsi, par exemple, les spéculations théoriques de Le Corbusier, qui ont abouti à la nouvelle métrique du « Modulor ».

dérées comme les instruments de la désagrégation des trinités architectoniques.

Le seul fait de porter sur soi *une* ligne droite devrait être, au moins moralement, interdit. La règle et l'équerre sont le symbole du nouvel analphabétisme. La règle et l'équerre sont le symptôme de la nouvelle maladie de désagrégation. Nous vivons aujourd'hui dans un chaos, dans une jungle de lignes droites. Que celui qui ne le croit pas se donne la peine de compter les lignes droites qui l'entourent, et il comprendra : car il ne parviendra jamais à en finir.

Sur une lame de rasoir, j'ai compté jusqu'à 546 lignes droites. En reliant linéairement et par l'imagination cette lame à une autre, de même production et qui lui ressemble exactement, on obtient 1090 lignes droites. Si l'on y ajoute l'empaquetage, on arrive à peu près à 3 000 lignes droites pour une seule lame de rasoir.

Il n'y a pas si longtemps, la possession des lignes droites était un privilège des rois, des nobles et des sages. Aujourd'hui n'importe qui a des millions de lignes droites dans sa poche.

Cette forêt vierge de lignes droites qui nous enserre de plus en plus comme des prisonniers dans une geôle, cette forêt vierge doit être défrichée.

Jusqu'à présent, l'homme a toujours défriché les jungles dans lesquelles il se trouvait : il s'en est toujours libéré. Mais auparavant, il doit prendre conscience du fait qu'il se trouve dans une jungle, car cette jungle s'est formée sournoisement, sans que les gens en sachent quoi que ce soit. Cette fois, c'est une jungle de lignes droites.

Toute architecture moderne dans laquelle la règle ou le compas a joué un rôle, ne fût-ce qu'une seconde, et en pensée, doit être rejetée. Sans parler des heures passées sur le projet, à la planche et à la maquette, qui sont non seulement morbidement stériles, mais véritablement absurdes.

La ligne droite est sacrilège et immorale. La ligne droite n'est pas une ligne créatrice, mais une ligne reproduite. En elle, ce n'est pas le divin, ce n'est pas l'esprit de l'homme qui séjourne, mais bien plutôt le désir paresseux de la facilité, l'absence de réflexion de la fourmilière.

Les constructions en lignes droites ont beau se couder, se courber, être suspendues, voire percées d'ouvertures, elles n'en sont pas moins caduques. Tout cela n'est que panique d'annexion ; c'est la peur des architectes qui construisent de rater le passage au tachisme, c'est-à-dire à l'inhabitabilité.

Lorsque la rouille se fixe sur une lame de rasoir, quand un mur commence à moisir, quand de la mousse se met à pousser dans un coin de la chambre et y arrondit l'angle géométrique, alors il faut se réjouir de voir la vie entrer dans la maison, avec les microbes et les champignons. Plus conscients que jamais auparavant, nous devenons les témoins de changements architectoniques dont nous avons beaucoup à apprendre.

L'architecture d'aujourd'hui est criminellement stérile. Car, fatalement, toute activité de construction cesse au moment même où les hommes viennent occuper leurs quartiers, alors que, normalement, l'activité de construction ne devrait commencer qu'*après* l'emménagement.

Par une décision inique et dont l'infamie est sans précédent, nous sommes dépouillés de notre humanité ; nous sommes astreints et réduits à ne rien changer, à ne rien ajouter à la façade, à la disposition intérieure de l'espace, que ce soit en ce qui concerne la couleur, la structure ou la maçonnerie. Il n'est pas jusqu'aux demeures dont nous sommes propriétaires qui ne soient soumises à la censure (cf. les ordonnances légales concernant la construction et les statuts des contrats de location). Ce qu'il y a de caractéristique

dans une prison, une cage ou une étable, c'est justement le fait que la construction soit *a priori* achevée, l'arrêt définitif de l'activité de construction avant l'entrée de l'animal ou du prisonnier dans un bâtiment qui lui est essentiellement étranger, en liaison avec l'obligation catégorique, pour l'habitant, de ne rien changer à l'habitation qui lui a été octroyée. Qu'ensuite et de temps en temps l'homme sorte de l'habitation et puisse se promener « librement » dans la ville ne change à rien au problème.

L'architecture véritable naît de l'activité de construction *normale*, et cette activité de construction *normale* est la croissance organique d'une carapace enveloppant un groupe d'hommes. Cette croissance de la construction est exactement du même ordre que la croissance de l'enfant et de l'homme. L'arrêt absolu et définitif de l'activité de construction n'est valable et supportable, encore que conditionnellement, que dans le cas des monuments et de l'architecture inhabitable.

Mais si la construction a pour but d'héberger des hommes dans son intimité, alors l'arrêt absolu de l'activité de construction avant l'emménagement de l'homme doit être considéré comme une *monstrueuse stérilisation de la croissance, comme forfait criminel*, et, en tant que tel, être blâmé, frappé d'interdit et sévèrement réprimé.

Tel que nous le connaissons aujourd'hui, l'architecte *n'a que le droit de construire de l'architecture inhabitable* — à supposer qu'il en soit capable. La construction d'architecture habitable dépasse sa compétence et doit donc lui être résolument défendue. Il ne viendrait à l'idée de personne de laisser un empoisonneur public ou un criminel notoire exercer librement leur activité.

Le planning architectonique des logements, cette activité si prisée de nos jours, n'est rien d'autre que de l'assassinat en masse planifié par stérilisation intentionnelle et préméditée.

Pour prouver aux yeux de tous cette accusation choquante, il suffit d'une promenade dans une ville européenne, et plus particulièrement dans un quartier récent.

Et maintenant, voici une liste des constructions exemplaires de l'authentique architecture du temps présent. Cette liste est honteusement réduite.

1° Les constructions de Gaudi, à Barcelone.

2° Les tours de Watts de San Rodillo, dans la région de Los Angeles.

3° Le Palais du Facteur Cheval, dans la Drôme.

4° Les quartiers pauvres, « honte » de toutes les villes (Slums, taudis, quartiers insalubres).

5° Les maisons des paysans, et les maisons des primitifs, dans la mesure où elles sont façonnées comme autrefois à la main. La rage destructrice irresponsable des architectes constructifs et fonctionnels est bien connue. Ils ont déjà voulu détruire les belles maisons à façade de stuc des années 1890 et du Modern Style, et mettre à la place leurs constructions vides. Je renvoie ici à Le Corbusier, qui voulait raser Paris jusqu'au sol pour placer ses monstres rectilignes. Si l'on voulait être juste, il faudrait maintenant également détruire les constructions de Mies Van der Rohe, Neutra, Bauhaus, Gropius, Johnson, Le Corbusier, etc., puisque, depuis une génération, elles sont déjà périmées et devenues moralement insupportables. Et pourtant, les transautomatistes et tous ceux qui se trouvent au-delà de l'architecture inhabitable procèdent plus humainement avec leurs prédécesseurs. Ils ne veulent plus démolir. Un des moyens qui pourra, peut-être, sauver l'architecture fonctionnelle de la ruine morale sera de répandre sur les parois de verre et les surfaces de béton un produit de décomposition afin de permettre au champignon de la moisissure de s'y fixer. Il est temps que l'industrie reconnaisse sa mission fondamentale, qui est de culti-

ver et d'exploiter la moisissure créatrice. C'est la tâche actuelle et future de l'industrie que de faire naître chez ses spécialistes, ingénieurs et docteurs, un sentiment moral de responsabilité par rapport à la moisissure. Ce sentiment moral de responsabilité par rapport à la moisissure créatrice et à l'efflorescence critique doit être ancré même dans la législation de l'éducation.

Seuls les techniciens et savants capables de vivre dans la moisissure et de produire, de manière créatrice, la moisissure, seuls ceux-là seront les maîtres de demain.

Et ce n'est qu'à partir de la moisissure créatrice, dont nous avons beaucoup à apprendre, que naîtra une architecture nouvelle et pleine de merveilles.

FRIEDRICH HUNDERTWASSER
Traduit par FRANÇOIS FÉDIER

POUR MÉMOIRE

III

Ce furent des vacances. Non pas comme ces vacances que j'avais passées un an plus tôt, dans le presbytère de Seine-et-Marne, où l'on m'avait contraint au rôle de malade. En allant trouver le Frère économe pour lui extorquer le prix du train jusqu'à Casablanca et le prix du bateau jusqu'à Douala, — « Voilà vingt mille francs, dit-il, tâche de faire assez avec ça », — j'ai eu l'impression de prendre enfin, à trente ans, l'initiative de ma vie.

Au débarquement à Douala et après avoir franchi la douane je me suis dirigé, à défaut d'une adresse, vers un clocher. Mais dès ce moment-là, la suite des événements n'est plus claire. Car pourquoi le curé choisi au hasard m'a-t-il envoyé, d'office, comme s'il en avait la consigne, à la Fraternité? Et pourquoi les Sœurs m'ont-elles prédit, comme si elles avaient appris un rôle : « Demain, vous irez visiter le village de lépreux avec le Frère Romain; et après-demain vous prendrez le train de Yaoundé jusqu'à Bobolo; ce n'est qu'un village, mais on s'y perd : le Frère Bernard vous attendra à la gare »?

Il est même probable que les Sœurs ne m'en ont pas tant dit; mais le lendemain, en effet, j'étais au village de lépreux; j'ai visité quelques cases, dont une,

— je me souviens très bien, — abritait deux enfants de treize et quinze ans, le frère et la sœur, à qui il manquait les mains; et la gamine, maussade, disait de son frère : « Quand c'est à lui de faire la cuisine il n'est jamais là ! » Et j'ai aperçu le Frère Romain; — aperçu seulement, car il n'est pas homme à se laisser distraire de ses pansements : il était sous une véranda, en train de verser de l'eau sur une bouillie qui pouvait être un bras, peut-être une épaule. Il était assisté de deux jeunes Noirs, — des fiancés, m'a-t-on dit, — eux-mêmes lépreux. J'aurais bien voulu me renseigner un peu mieux; mais c'était l'heure de rentrer, une auto m'a enlevé.

Le lendemain j'ai été projeté dans ce petit train qu'on m'avait dit, et qui en vingt-quatre heures fait le trajet Douala-Yaoundé à travers l'éternelle forêt géante, éternellement luisante sous la pluie. A Bobolo, le Frère Bernard m'attendait.

Cette sorte de prédétermination, tant de précision dans un pays où je venais de voir le mécanicien stopper la locomotive et son train entre deux gares pour parler à un copain, m'engourdissait l'esprit d'une crainte superstitieuse. Au Frère Bernard qui aimablement me faisait les honneurs du pays comme si je devais m'y établir, je me suis empressé de dire, louchant vers la gare : « Vous savez, je ne suis ici que de passage; le Père Wilhelm... »

Il ne m'a pas laissé finir; avec un sourire énigmatique il m'a dit : « Je sais, je sais... Bah ! Tu as bien le temps... »

Il pleuvait. Dans le chemin, nous croisions des cochons noirs, parfois une case. Ç'aurait pu faire un paysage paisible sans ce concert permanent de guenons qui couaquent, de perroquets qui sifflent et, invisible sous nos pieds, le vacarme des grillons, des grenouilles et des crapauds-buffles, vacarme tel qu'il nous forçait

d'élever la voix. Du reste, il n'y avait pas plus de paysage que de paix, pas d'autre point de vue que le rideau d'arbres qui vous cerne de plus ou moins près selon le dégagement du chemin. J'aurais pleuré « mon » désert et « mon » beau soleil...

Il pleuvait. « Tu arrives à la saison sèche, me dit Frère Bernard. A la saison des pluies, tu verras le soleil. »

Était-il donc question que je passe ici des saisons?

Heureusement mon compagnon me paraissait plus avenant que son confrère du village des lépreux. La cinquantaine, peut-être, le poil blond, la démarche fatiguée, des paupières légèrement tombantes sur des yeux bons où brille de temps à autre un brin de malice. Je ne crois pas m'être disputé plus d'une fois avec lui : un jour que nous avions mal au foie tous deux et qu'il disait je ne sais trop quoi de son âge sur « les jeunes d'aujourd'hui », j'ai protesté : « Ceux qui trouvent les jeunes trop ceci ou pas assez cela oublient que c'est eux qui les font. » Il n'a pas su que répondre, pas plus que je ne saurai que répondre à mon fils quand il me la servira.

La Fraternité logeait provisoirement dans deux vieilles cases autour d'un carré d'herbe mal défendu contre la poussée permanente de la brousse. A notre arrivée, un grand jeune homme maigre, au visage très pâle taillé en lame de sabre, parut sur le seuil, poussant devant lui trois petits Noirs à la figure rondelette. Et tout cela souriait pour accueillir le nouveau Frère.

Le lendemain, sitôt la messe dite et pris le déjeuner, nous sommes partis pour le chantier.

Frère Bernard dirigeait les travaux. A un quart d'heure de notre habitation provisoire et à la lisière de la forêt inhabitée, nous construisions quatre grandes cases, — dont une chapelle, — selon la technique du

lieu : montants en *bois de fer* (à l'épreuve des termites), double lattage en rotin et remplissage de glaise; toit en nattes de palmes. Mais les travaux préparatoires étaient au moins aussi importants que le gros œuvre. Frère Bernard nous apprenait à défricher, niveler, aménager l'écoulement des eaux; Frère Richard, l'un des trois postulants noirs, et le plus *primitif*, était incomparable pour une foule de techniques : en pleine forêt, il allait droit où trouver le rotin, et nous faisait faire à temps le détour pour éviter la chenille venimeuse; il nous conduisait aux meilleurs raphias; mais il savait aussi dans quel sens battre la terre pour le sol des cases, et à quel moment l'arroser, la laisser reposer puis la rebattre, et comment remplir les creux. Frère Richard m'émerveillait. Les deux autres postulants, des Bamilékés, sensiblement plus *évolués* que Richard, m'étonnaient aussi, mais d'une autre manière : plutôt nonchalants au travail, ils emportaient avec eux partout et jusque sur le toit où, tout en bavardant, ils agençaient les nattes, leur dictionnaire français, ou leur dictionnaire espagnol; et ils s'interrogeaient l'un l'autre sur la traduction anglaise des mots. « Ce que je voudrais, moi, me dit Frère Denis, c'est trouver un dictionnaire portugais; mais d'abord, je voudrais savoir tous les mots de la langue française ». A peine la bouche souriait-elle, mais les yeux s'allumaient comme à un avare qui rêve des tas d'or.

Un jour que nous revenions de forêt, tous quatre, — sans le trop sage Frère Bernard, les deux Bamilékés ont mis la conversation sur la guerre et parlé des événements qui avaient ensanglanté Douala, je ne sais plus en quelle année (peu après la Libération, je crois). Richard, le Bassa bon gros père, ne voulant pas être en reste, osa prétendre que sa tribu elle aussi avait connu la guerre. Les deux autres haussèrent les épaules, parlèrent de fusils, de canons, de mitrailleuses... A quoi

Richard, très fâché : « Ah mais attention ! chez nous, il y avait des lances et des piques ! »

Pour cela j'aimais Richard. Et aussi pour sa façon de franchir le marigot à pied sec, presque, en prenant appui sur les feuilles mortes, alors que nous enfoncions dans la vase jusqu'au genou. J'avais l'impression, avec les deux Bamilékés, de petits ambitieux pour qui tout chemin montant est bon, — y compris le plus raide, celui du sacerdoce. Une consécration qui vous hausse à deux doigts du ciel des maîtres et vous confère un peu de leur super-magie... Richard, je crois, ne voyait pas si loin. Pas encore.

Pour moi, les vacances s'installaient, — ou elles commençaient à prendre leur véritable sens. Passé le temps des crises et des problèmes, il m'en restait, pour méditer, plus que je n'en avais jamais eu. Je n'avais plus qu'à attendre avec patience que mûrisse en moi un certain détachement de tout ce qui n'était pas l'essentiel, — à l'égard, en particulier, de la peine que mon apostasie (ou ma conversion, selon l'optique) ne manquerait pas de faire à mes parents catholiques. (Je souhaite qu'ils voient ici le témoignage, du moins, de ma sincérité.) Cette peine était même la seule chose au monde qui me retenait; car depuis ma séparation d'avec le quartier du Landy, j'avais le sentiment de ne devoir plus rien à personne, qu'à eux.

« Celui qui aime son père ou sa mère plus que Moi... » Combien de fois me suis-je redit cet Évangile !

Quand on avait achevé l'armature d'une case, il fallait attendre, pour emplir les murs, le bon vouloir des fouleuses de glaise. Elles s'amenaient, un beau matin, une dizaine, et dansaient toute la journée, les jupes retroussées jusqu'en haut des cuisses, dans le tas d'argile que nous arrosions à pleins seaux d'eau. Cela finissait par faire sous elles une pâte homogène

où leurs jambes montaient et descendaient comme des pistons au rythme lent des très anciennes machines, et les experts, — les trois jeunes postulants, — remplissaient de pâte l'intérieur du double lattage de rotin. Ce rite achevait de donner au bateau fantôme l'aspect d'une maison.

En attendant le bon vouloir de ces dames, le Frère Bernard allait à la recherche de nouveaux pieux en bois de fer, Richard nous emmenait au rotin, ou bien nous tracions de nouvelles rigoles d'écoulement...

C'est pendant l'un de ces intermèdes que m'a été confiée cette tâche, humble entre toutes, de doter la future Fraternité d'une fosse d'aisance. Et je crois que, de ma vie, je n'ai si bien médité, que là; — ni si longtemps, car, pour éviter que les mouches n'allassent pondre sur la marchandise qu'on y mettrait, il fallait que la fosse eût au moins trois mètres de fond. Faire sauter les cinq centimètres de terre arable n'était rien; mais aussitôt après, mordre dans la latérite, où le pic n'entre ni ne rebondit, où il s'écrase plutôt, ne laissant qu'une empreinte d'un demi pouce dans la masse inerte, ramasser cette grenaille rouge sur la pelle et la jeter au loin (et elle colle, et à chaque lancer, le casque, huilé par la sueur, bagote sur le crâne), et piétiner dans ce sang tiède, et, à mesure que l'on s'enfonce au-dessous du passage du vent, suffoquer de chaleur, avec ce soleil, dessus, qui vous dame; et puis, après la roche pourrie s'attaquer à la roche dure, lancer de plus bas des pelletées plus lourdes, veiller tout de même à l'aplomb des parois de peur que tout ne s'écroule (et parce que, bon Dieu, on tient à l'ouvrage bien faite), descendre encore jusqu'à ne plus sentir un atome d'air mais le soleil au zénith, et tout à coup se dire, tandis que la sueur coule entre le linge et la peau, et qu'une pluie chaude vous colle la chemise aux épaules, se dire que vous vous préparez à faire une

peine immense à vos père et mère pour une aventure dont vous ne savez rien sinon qu'elle est nécessaire, et qu'il faut que les parois soient droites, et qu'il faut lancer plus loin la pelle parce que tout vous retombe sur la gueule, et qu'il va falloir trouver moyen de dire adieu aux Frères sans leur raconter qu'on défroque, parce que ce n'est pas la peine de leur causer du souci ni d'entreprendre d'infinis palabres sur l'Église, les vœux et le reste; se dire tout cela et que peut-être cette fosse d'aisance va être votre tombe à vous qui vous sentez devenir fou sous ce soleil qu'on ne voit jamais, c'est là méditer! non?

La journée faite, nous rentrions du chantier, nu-pieds sur le chemin gluant, tout en mâchonnant, en guise de casse-croûte, un bout de la canne à sucre qui, à l'aller, nous avait servi de canne à marcher. Puis, il fallait encore courir au marigot chercher deux seaux d'eau pour le ménage; et après seulement, nous pouvions nous détendre. Le Frère Bernard avait aménagé contre la maison un cagibi à ciel ouvert, fait de trois nattes de palme dressées, et qu'il avait pompeusement nommé « les douches ». Prendre sa douche était un rite, chaque soir. A tour de rôle nous allions dans le cagibi où nous trouvions un pot vide et le seau d'eau, plus ou moins entamé; nous avions droit à la contenance d'un pot, que nous nous versions nous-mêmes sur les épaules en prenant soin de garder une goutte pour le rinçage. Dépasser la mesure d'un pot par personne aurait nécessité une nouvelle corvée d'eau et perturbé grandement l'horaire; — car, à la douche faisait suite l'heure d'oraison, le dîner, le bréviaire et, avant les dernières prières du soir, autour de la lampe à pétrole qui faisait danser nos têtes sur la terre fumeuse des murs, la veillée, dont Frère Bernard profitait pour former à la vie civile et religieuse les postulants que nous étions, les trois jeunes Noirs et moi, ses ouailles.

Mon appétit d'exotisme n'avait pas fait long feu. Autant le désert m'avait paru riche d'attentes secrètes, de rencontres, et le vent, charrieur d'anges et de démons, autant la forêt m'a semblé monotone, dans son indiscrète profusion : de ces arbres et de ces lianes, où que vous alliez, vous ne sortirez pas : c'est l'enfer sous les espèces d'une pieuvre aux innombrables bras. Au lieu que la moindre pousse du désert donne son nom à un arpent de terre, en forêt, vous perdez même le vôtre, dans un monde anonyme et ricaneur. Ce ne sont que singes qui hoquètent et perroquets qui sifflent invisibles là-haut dans le feuillage; et, sous vos pieds, que crapauds qui aboient et grillons qui crissent... Je ne me souviens pas d'avoir jamais entendu le bruit du vent.

Si le Père Wilhelm m'avait envoyé au Cameroun, ce n'était pas précisément pour que ma peau, comme la reliure en cuir du bréviaire où mes doigts chaque jour laissaient noir sur blanc leur empreinte, se couvre de moisissure, mais bien pour que j'aille en renfort à la petite entreprise du Frère Joachim, au Mayo Alkélé. Je n'en démordais pas. Le Père Wilhelm m'avait dit : « Frère Joachim n'en peut plus; il lui faut quelqu'un au camion. Sais-tu conduire? »

J'étais pressé de rejoindre mon poste, ne fût-ce que pour échapper au pourrissement, mais aussi par curiosité de cette vie qui m'attendait à la Fraternité du Mayo Alkélé parmi les hommes nus du Nord, aux confins du Tchad, et de l'exploit que ce devait être d'y faire le camionneur. Et je pressais le Frère Bernard de m'envoyer au chef-lieu passer mon permis. « Tu as bien le temps, répétait-il; les transports ne commencent qu'à la saison des arachides. » J'avais grand-peur, à la fin, que ça ne commence sans moi.

Un jour est venu pourtant que le petit train m'a mené au chef-lieu du district. La Mission catholique, — je me souviens d'une vaste cour aux trois quarts

entourée de bâtiments en dur dont le plus long, qui abritait la communauté, s'agrémentait d'une véranda, — était un palace à côté de nos Fraternités, de fabrication locale. Le Supérieur, un grand bonhomme sec à barbe rousse, l'œil vif, me reçut aimablement et me mena, au pas de charge, à travers le réfectoire, — « Vous désirez prendre quelque chose? » — les couloirs, les resserres, — ouvrant le Frigidaire et passant sa main sur l'appareil givré : « Un peu de neige? ça fait du bien », — jusqu'à ma chambre où il me planta, — « Nous dînons à huit heures; si vous voulez prendre une douche... — Oui... Merci... » Mais je n'osais toucher à rien.

Je me souviens aussi du repas de midi et d'une grande salle divisée, par une murette et quelques marches, en salle à manger et fumoir; après le dessert, nous passions dans la partie supérieure de la pièce où nous nous affalions dans les fauteuils; les boys servaient le café. Et il n'était question que du catéchumène qui fait de St-Joseph la quatrième personne de la Trinité, ou du cuistot qui renverse la sauce sur les genoux de l'évêque (« Ça ne fait rien, bafouillait-il, y en a encore, à la cuisine »); — toutes preuves, n'est-ce pas, que les nègres sont loin de la religion et des belles manières. Je retrouvais là curieusement le folklore du Ranelagh.

Au sortir de ces conversations où je n'avais pas trouvé place pour un mot, ni pour un sourire, — sinon de plate complaisance, — je rejoignais avec soulagement le Frère convers qui me mettait en main le camion de la Mission et me confiait même certaines besognes utiles comme de transporter de la terre ou des sacs de ciment pour les constructions. De ses avis du moins je faisais mon profit : celui-là savait de quoi il parlait.

Pour la première fois il m'était donné de faire l'épreuve, et dans leur propre champ d'élection, des

héros de mon adolescence, pour qui, à dix-huit ans, j'avais quitté père et mère : les MISSIONNAIRES.

Trois semaines plus tard, j'ai écrit au Père Wilhelm, Supérieur général des Frères de l'Ermitage :

Mon Père,

« Me voici à Yaoundé, en route vers le Nord. Monseigneur m'assure qu'il va me procurer un passage gratuit dans l'avion de Négédourân, pourvu que je m'habille en gandourah et non pas en civil.

« Je crois en avoir maintenant vu assez pour me décider en connaissance de cause : dès que vous m'aurez trouvé un remplaçant au camion, je rentrerai en France.

« J'avais entendu parler du moine bâtisseur; mais aujourd'hui, le moine entrepreneur et, — par la force des choses, — chef de chiourme... Non. J'aime mieux être, sans plus mentir, maçon ou camionneur, et que ce soit mon gagne-pain.

« Pardonnez-moi ce faux-bond que je vous fais. Je vous promets de ne pas partir avant l'arrivée de mon successeur.

« Croyez, mon Père, à ma très grande sympathie,

« M. V. »

Il ne m'avait pas été difficile d'écrire cette lettre, dont, à tant de distance, je ne puis rapporter que le sens, à défaut des mots. Il fut bien plus difficile de l'envoyer. Je l'ai pliée, et cachetée; puis je l'ai gardée entre les doigts, longtemps, assis à ma table.

Après tout, personne ne savait ma décision; je pouvais prolonger indéfiniment ma situation d'attente, m'installer, voir venir, dire oui à tout, moyennant ma croûte et ma paix, ne jamais poser de question, surtout et, qui sait, reprendre du service chez les moines entrepreneurs, martyr ou bourreau, selon l'occasion, héros,

tour à tour, et bourgeois carré dans mon fauteuil. Ça pouvait se faire. D'autres le faisaient !...

Je revois la table nue, — était-elle en bois rouge sombre, ou seulement peinte ? — où j'appuyais les avant-bras blancs de ma gandourah, les mains presque jointes autour de cette enveloppe qu'elles semblaient se disputer l'une à l'autre, — peut-être pour ne pas s'avouer qu'elles tremblaient.

Et sous mon crâne, le tourbillon des arguments *pour* et des arguments *contre*... On s'attend, au bout du raisonnement, à voir tomber, comme de la machine à bonbons, la vérité dans un joli sachet à l'effigie du Père Noël : la conclusion miraculeuse...

Les arguments peuvent aller et venir et se croiser et se contredire indéfiniment comme, à la station, les autobus, — un à droite, un à gauche, alternativement. Si vous sentez le vertige venir, hâtez-vous de sauter dans l'autobus qui va où vous vouliez aller ; et ne pensez plus que vous pourriez aussi aller dans la direction opposée. Ou vous deviendrez fou, et la proie du premier intrépide qui vous dira de monter.

« Où, depuis près de deux ans, veux-tu te rendre ? » C'est ce que je me suis demandé, à la fin. Et j'ai su que tout était simple : et de prendre dans sa main une lettre, et de se lever de sa chaise, et de mettre en mouvement ses jambes pour sortir, et de continuer ce mouvement, par les rues, jusqu'à la première boîte postale rencontrée ; d'y jeter la lettre, enfin, après quoi plus question de se dédire.

J'ai pris ma lettre et suis sorti. — Dehors, le tourbillon de la ville. Léger vertige. J'ai trouvé une boîte. Dernière hésitation, au moment de jeter. Et après, ah ! la paix... Nous sommes rentrés à la Mission tout gaillards, moi et mon secret.

La réponse du Père Wilhelm ne s'est pas fait attendre ; je l'ai reçue à la Fraternité du Mayo Alkélé. « Fais ce

que tu veux, m'écrivait-il; mais ne pars pas avant de m'avoir vu; je dois passer dans deux mois... » J'ai promis que je l'attendrais.

Je me plaisais, au Mayo Alkélé. Nous étions installés en pleine brousse, mais non pas sans voisins. Tout à côté, deux petits massifs montagneux, l'un surmonté de l'étoile Polaire et l'autre arborant la Croix-du-Sud, étaient peuplés par deux tribus d'hommes nus, les Alkélés et les Bantas qui, à l'arrivée des Foulbés nomades, y avaient construit, voilà cent ou cent cinquante ans, leurs villages : ils y étaient plus en sécurité que dans la plaine. Les noirs que j'avais connus à Bobolo ne m'avaient pas beaucoup attiré : leur contact prolongé avec l'homme blanc en avait fait des *évolués*, — de cette malheureuse espèce qui préfère crever de faim plutôt que de toucher au manche d'une houe, qui roule sur les jantes du vélo plutôt que de se salir à réparer un pneu, qui est prête à dilapider son patrimoine et à se noyer dans les dettes pour s'offrir à haut prix une épouse « certifiée » (ayant son certificat d'études), et qui aurait donné son âme pour se faire défriser le poil et blanchir la peau.

Je me souviens qu'à un congrès ajiste, à Paris, trois jeunes Congolais étaient passés, après une tournée à travers Rome, Paris, et autres hauts lieux. Nous leur avions demandé de faire part aux congressistes de leurs impressions de voyage. En quelques mots, ils avaient dit leur émerveillement de toutes les choses qu'ils avaient vues au pays des Blancs, et conclu à peu près en ces termes : « Maintenant, nous allons rentrer dans nos villages et dire à nos frères que c'est les Blancs qui ont raison et qu'il faut les écouter. » Je vois encore empreint le saisissement et puis la colère sur le visage de Bibi entendant ces paroles.

Ces Noirs-là aujourd'hui se rattrapent... De la mau-

vaise façon, hélas ! — celle que nous leur avons apprise.

Les Alkélés ni les Bantas n'avaient de ces sortes de complexes; aucune envie de nous singer. Quand ils venaient dans la cuisine où les Sœurs préparaient le repas, et que leur sexe, sans gêne, traînait sur le bord de la table, ils regardaient apprêter les aubergines et la sauce que l'on y mettait; et, après, ils disaient : « Nous, on ne fait pas comme ça... » Ils expliquaient alors leur recette de la boule de mil, des brochettes de punaises et de souris rôties. Nos plats ne les ragoûtaient pas plus que nous les leurs. Et nous restions amis.

S'ils continuaient d'aller nus c'était pour afficher leur supériorité d'hommes sains sur les Foulbés civilisés, lesquels, disaient-ils, ne portent culotte ou jupe que pour y cacher leur maladie. Pas de compromis avec la siphilisation. Si, le soir du marché aux arachides, ils s'en allaient, après fortune faite, jusqu'en Nigéria s'acheter une pièce d'étoffe, — rouge, de préférence, — c'était tout au plus pour s'en faire un turban, les jours de fête. Le matin, ils erraient autour de nous, dans le jardin; à l'heure chaude, ils s'allongeaient sous l'arbre, près du puits, jambes écartées; le soir, ils se retiraient dans leur montagne avant que les génies de la nuit en aient piégé les sentes.

Y avait-il un décès au village, toute la nuit, du haut de la montagne, le pipeau et la corne égrenaient le deuil sur la savane; et quelle poésie ! Le lendemain, on nous conviait aux funérailles, — du moins aux rites préparatoires, ceux que les non-initiés peuvent voir : la danse des femmes, aux chevilles garnies de grelots, les simulacres de combat des hommes contre les esprits du mal, etc., et l'on nous congédiait gentiment avant la liturgie des fidèles.

On nous invita même, pour la fête du mil, à l'ouverture des réjouissances. Le chef de la tribu, magnifique

mâle de vingt-cinq ans, avait revêtu, pour la circonstance, les cinq complets qu'il possédait, et chantant et sautant et jouant du tambourin, avait ouvert la danse. Quand la fête fut bien en train et qu'il eut assez sué pour son grade, il se retira, avec quelques amis et nous-mêmes, Frère Joachim et moi, à l'ombre d'une case, où il se dévêtit entièrement; puis il nous conduisit dans une sorte de cellier où attendaient je ne sais combien de calebasses de bière, une bière tiède, mal éclaircie, dont il nous fit boire bouche à bouche avec lui et, à tour de rôle, avec les notables de sa petite cour. De quatre jours et trois nuits la montagne ne désemplit pas du chant joyeux des pipeaux et des cornes et des cris des hommes ivres dont plus d'un vint, le ventre ballonné, cuver sa bière sous l'arbre de notre Fraternité.

J'ai presque regretté de n'être pas un Alkélé ou un Banta. Si ces gens ne connaissent pas la péniciline, et si leurs enfants malades pourrissent sous des compresses de feuilles, ils ont du moins de fort belles bêtes de filles, des guerriers capables d'affronter le fauve en duel, et leurs vieillards, au poil gris sur le ventre sec comme un tambour, ont noble allure quand, d'en-haut, ils contemplent les terrasses de mil accrochées au flanc de la montagne et, au-delà, loin, la plaine. Mais j'étais appelé, — on ne change pas de peau, — à faire autre chose qu'un *bon sauvage*. Et à ce moment même où, tout en attendant mon remplaçant, je me préparais à partir pour la France, j'avais une peur folle de tomber malade et dans l'impossibilité de mener mon projet à terme. J'aurais mieux aimé mourir. Si je consentais chaque matin à serrer la main de Dorsa, le lépreux, c'est que je savais que la lèpre incube pendant cinq ans; ça me paraissait un délai suffisant : « le temps de me retourner », pensais-je, de faire ce que j'avais à faire, dire ce que j'avais à dire...

Si j'avais su, en outre, combien d'années d'école il faut pour apprendre à « dire », ou à écrire et à se faire entendre, quand rien jusque là ne vous y a préparé, j'aurais tremblé bien plus pour ma santé...

Tous les hommes ont-ils cette crainte de disparaître avant de s'être exprimés? et d'où leur vient-elle? Est-ce du seul besoin de faire excuser le passage de leur ombre sous le soleil? J'aurais pu mourir là-bas; ma vie aurait été une jolie équivoque, mais qui l'aurait su? Ce que je ne voulais pas, c'était qu'une maladie vînt interrompre ou suspendre l'explication commencée. Dans l'avion qui m'a ramené en France, j'ai eu peur de mourir. J'y pensais à chaque fois que je voyais s'allumer le signal : « Attachez vos ceintures ». Non pas peur de la mort elle-même, ou de l'enfer; mais il me semblait entendre d'avance, autour de mon père, les « amis de Job », ces tristes consolateurs, foutus réciteurs de catéchisme, bramer : « Hi ! Hi ! le bon Dieu l'a puni... » Et qu'est-ce que mon père aurait pu répondre? — Cela, je ne pouvais pas le supporter. — « Père, s'il se peut, que ce calice s'en aille loin de moi. » Je priais.

Après deux mois passés au jardin, à arroser le pied des bananiers et les miens, vint le temps des marchés d'arachides, et celui des transports. Les commerçants d'Agouar se répandaient dans la savane jusqu'à l'extrême nord, aux confins du Tchad, achetaient les arachides que les gens du pays apportaient, toutes décortiquées, dans les calebasses, et les faisaient mettre en sacs qu'ils entreposaient sur place. Le tas de sacs était confié à la surveillance d'un ou plusieurs gardiens, et le commerçant courait sans tarder vers un autre marché.

Tous ces sacs à descendre vers les huileries du sud ou, pour l'exportation, jusqu'au port d'Agouar sur le

fleuve, c'était notre gagne-pain à nous, les transporteurs. Malheureusement, cette année-là, il n'y avait déjà plus beaucoup de place pour les petits artisans. De grosses entreprises, pourvues non seulement d'ateliers de réparation mais de fonderies, possédant des dizaines de camions de dix tonnes et autant de remorques, enlevaient en une journée un tas de sacs qui aurait assuré plusieurs semaines de travail à notre vieux Dodge canadien de cinq tonnes.

Même quand le Frère Joachim avait réussi à se faire confier le travail par quelque commerçant de notre connaissance, il fallait encore calculer au plus juste le prix de revient du transport. Je crois bien que dans mes deux premiers voyages, où j'ai éclaté deux pneus, cassé une lame de ressort et perdu deux jours en dépannage, je crois bien avoir mangé non seulement le bénéfice mais encore un morceau du capital, mon temps et l'essence...

Le fret de retour consistait en sacs de ciment ou autres matériaux de construction destinés aux Missions catholiques dans les brousses du Nord. Si ce retour manquait, il fallait aussi renoncer à l'aller.

Frère Joachim, donc, m'a accompagné, pour le premier voyage; et puis il m'a laissé naviguer seul en compagnie d'un grand diable de Noir, Doumaret, de la tribu des Saras, et qui avait une bonne connaissance des pistes. Sans lui, je me serais égaré plus d'une fois dans les chemins de brousse.

Partir à la pointe de l'aube, charger, en plein soleil, les sacs d'arachides, rouler sur la tôle ondulée des pistes, dont les vibrations vous entrent par les mains et par les reins et font battre les tôles de la cabine au point que vous voilà dans la caisse du tambour, et cela jusqu'à midi, heure à laquelle la chaleur est devenue telle qu'il est dangereux pour le camion et pour vous-même de continuer, s'étendre alors, à l'ombre,

si vous trouvez, et essayer de dormir, mais les mouches vous empêchent; vers quatre heures, que le pantalon vous colle encore aux fesses, reprendre place dans la caisse de tambour et rouler, rouler sur l'éternelle tôle ondulée des pistes, en n'omettant point, malgré votre fatigue, de calculer la vitesse au passage du radier, sans quoi vous calerez le moteur et tomberez à la renverse, avec vos cinq tonnes, au creux de la rivière (heureusement à sec), persévérer, malgré la nuit depuis longtemps tombée, parce que vous vous dites que c'est autant de kilomètres gagnés sur la chaleur du jour, vous arrêter enfin et, recru de fatigue et de sommeil, vous étendre sur la cargaison, pour quelques heures, avant que l'aube vous réveille; et puis, comme un automate, comme vidé de votre substance, achever le pensum de kilomètres (or personne ne vous fera grâce du dernier kilomètre : vous les suerez tous, goutte à goutte), il y a de quoi, quand, après avoir déchargé vos sacs, vous apparaissez dans la cour de la Mission, passer, aux yeux des Révérends Pères, pour un con.

« Regardez-moi ça !... ça n'a pas trente ans, et c'est déjà crevé ». Voilà ce que j'ai entendu dire de moi, un matin que mon demi-sommeil s'entêtait après l'appel de la cloche. Je devais en effet avoir les joues bien creuses, les yeux caves et la figure en long... Et c'était une assez bonne preuve, pour ceux de la Mission, que les Blancs ne sont pas faits pour manier des sacs sous le soleil des Noirs...

J'ai eu envie, entendant cela, de sortir brusquement de mon demi-sommeil et de me mettre à expliquer à ces bons Pères... Mais à expliquer quoi? — Que, oui, j'étais crevé, — à trente-deux ans ! — crevé, oui, vidé, plus de souffle, plus de poigne, des vertiges, mauvaise bouche, jambes flasques, foie foutu, cœur malade, et cela depuis huit ans que j'avais pris au sérieux ce b a ba du parfait apôtre : donner sa vie pour le salut

de ses frères. Quant au salut, je n'avais rien sauvé, — que dans la foi... ou seulement dans mon imagination, — et quant à ma vie, à trente-deux ans le meilleur de sa substance m'en était ôté. Que n'avais-je lu plus tôt le manuel jusqu'à z !... J'aurais appris qu'on peut aussi « donner sa vie » assis dans un fauteuil; j'aurais « percé », comme disait mon copain Garcia, fait un évêque, peut-être, ou un Supérieur Provincial, j'aurais prêché, dans les retraites, qu'il faut « donner sa vie pour le salut de ses frères », et que c'est là le b a ba du parfait apôtre; surtout, j'aurais engueulé d'importance tous ces jeunes qui se lancent avant d'avoir lu le manuel jusqu'à z : « Ça n'a pas trente ans, et c'est déjà crevé !... De la mesure, mes jeunes amis, de la mesure ! Le juste milieu c'est la vertu... » Quel beau sermon j'aurais fait !

Pourtant, je ne regrettais rien : ni mes réunions du soir, au Landy, ni les cinq heures de sommeil que je m'y étais chichement octroyées, ni le wagon, ni les courses à travers la banlieue, ni cette nouvelle existence de roulier, que je venais d'entreprendre, plus épuisante que tout le reste. Je ne regrettais rien, — et non plus cette ceinture de chasteté vieille de trente-deux ans, — parce que je n'avais de temps ni pour les regrets ni pour les remords. Avais-je perdu ma jeunesse? l'avais-je gagnée? Question oiseuse à laquelle c'eût été péché de s'attarder. Je n'aspirais plus qu'à la loger, cette jeunesse échue, dans toute la dimension d'une peau d'adulte.

Mon remplaçant est arrivé vers la fin de mars. C'était un jeune homme sec, extrêmement nerveux et toujours prêt à sourire, ingénieur diplômé, ancien chercheur d'or, fatigué des traversées en cabines hors-classe et des simagrées des salons. J'avais fait avec lui le voyage de Marseille à Oran, lorsque nous nous étions rendus tous deux à El-Beidah. Il avait été ravi de coucher sur

le pont. Humble, avec cela, au point qu'il s'oubliait à me demander des conseils en mécanique. Je lui ai seulement rendu le même service que Frère Joachim m'avait rendu : je l'ai accompagné dans sa première randonnée. Il a dû résoudre, dans les voyages suivants, je ne sais combien de problèmes de delco et d'allumage, qui m'auraient mis bien en peine !

Les Frères avaient paru très surpris quand je leur avais dit mon intention de rentrer en France et que même j'attendais un remplaçant. « Tu ne te sens donc pas à l'aise, chez nous? » Ils m'avaient posé à peu près la même question que le Père Wilhelm. — « Si... mais... »

Allais-je entrer, avec eux, gens chez qui je vivais, âmes simples dont il était inutile de troubler pour si peu de temps la quiétude, dans d'infinies controverses théologiques? J'ai dit évasivement que ma vocation était ailleurs, que j'allais reprendre mon ancienne vie active, que, juridiquement j'appartenais toujours à la Congrégation du Ranelagh et non à celle de l'Ermitage, etc.

Restrictions mentales, réponses de jésuite, pieux mensonges, il fallait bien que la Morale me serve une bonne et dernière fois... Quel bénéfice pour les Frères serait-il sorti de l'énoncé de cette vérité : « Je défroque »?

Ils n'auront gardé de moi ni trop bon ni trop mauvais souvenir, je pense; — probablement pas de souvenir du tout. Un corps est passé chez eux, qu'on a vu parfois au repas, qui a dormi, des nuits, entre ces deux cases-ci, indistinct sous la moustiquaire, qu'on a espéré, certains soirs, du même espoir dont on espérait le camion et le menu profit. Un corps dont on ne se rappelle déjà plus la figure... « A propos, c'était Frère comment?... Paraît qu'il a défroqué?... » A ce souvenir, personne ne perdra sa douce sérénité.

Par économie de pieux mensonges, j'aurais voulu, pour rentrer, utiliser l'avion, plus rapide, plutôt que

la route où chaque véhicule d'emprunt m'eût infailliblement déposé, à l'étape, « chez les Pères ». Comtois, à qui j'avais fait part de mon embarras, s'était ingénié à collecter l'argent du voyage et me l'avait envoyé en même temps qu'une lettre où il s'offrait à me dépanner, pour les premiers jours.

Ce fut bien assez, pour moi, de devoir attendre le départ de l'avion à la Mission Catholique de Fort-Lamy, où je tombai en pleine Semaine Sainte. On m'a embauché, naturellement, pour cette fameuse cérémonie du « Feu Nouveau », le Samedi Saint, à laquelle je ne me souviens pas que quelqu'un, Blanc ou Noir, assistât. Il me semblait, comme à mon départ du Landy, voir s'éteindre les feux de la rampe et le rideau tomber; mais cette fois, c'est moi qui baissais le rideau, et non pas le Supérieur Machiniste. Quelle était ma psychologie à ce moment-là? Je serais incapable de la définir. Toujours pas celle, — classique, — du « Renégat-torturé-de-remords » ou de « l'Homme-qui-voue-son-âme-au-diable ». Pieuses fables, à l'usage des dauphins...

Non; je me confrontais avec application à de grandes Vérités toutes simples que des hommes normaux doivent, me semblait-il, rencontrer et épouser à dix-huit ans, et à côté desquelles j'étais passé sans les voir : que l'homme naît et meurt seul, que le Croyant n'a guère pour Église que des Croyants de rencontre, que rien n'est assis, sous le soleil, et la fin du monde est pour ce soir.

Faut-il le dire? Je ne perdais pas tout espoir d'être prêtre, un jour (sans savoir encore ce qui se cache sous ce mot, pas plus que je ne le sais aujourd'hui, pas plus, sans doute, que je ne le saurai demain) car je sentais dans ma vie une incroyable continuité; mais je savais qu'il me fallait d'abord être un homme et, comme Abraham ayant tourné le dos à la Ville Sainte de ses pères, trembler pour sa vie, trembler pour sa femme

(qu'on ne la lui prenne) et pour son fils (qu'on ne le lui tue), et trembler tout court, à cause de ce désert où Dieu recule à chaque pas qu'on fait.

« Je chercherai du travail, et je me marierai. Hors de là, tout n'est que jeu et plaisanterie ». Voilà ce que je ruminais en manipulant une dernière fois, devant l'assemblée des prie-Dieu, le cierge à trois branches.

J'ai parcouru les rues de Fort-Lamy en compagnie d'un Frère convers un peu simplet, qui se pendait à mes basques. Il me montrait les cinémas, commentait l'affiche... Il m'emmenait dans les maisons amies où il savait que l'on boirait frais. Avec les Pères, la conversation était plus facile que je n'avais craint : il n'y avait qu'à les laisser conter et raconter leurs sempiternelles histoires de boys. Le reste, et qui j'étais, et ce que je pensais de la Vie éternelle et de la vie tout court, ne les intéressait nullement, — et c'était fichtre bien leur droit !... Je n'avais qu'une peur : celle de voir survenir une connaissance qui eût pris l'avion en même temps que moi. Comment aurais-je soutenu un tête-à-tête de douze heures avec le Père Tachau, par exemple, ou avec Baert ?

Le reste n'a été qu'ennui. Après cinq ou six jours passés à attendre qu'il y eût une place, enfin l'avion m'emporta.

MICHEL LÉTURMY

NOTRE ÉPOPÉE

« Est-il vraiment raisonnable de continuer de parler des livres, de parler sur les livres? Je m'étonne que toute critique ne commence pas par une longue prière d'excuse.

— C'est que, si elle commençait ainsi, elle n'en viendrait jamais à commencer. Il faut la prendre pour ce qu'elle est : une activité modeste; un auxiliaire utile; parfois une nécessaire trahison.

— La critique n'est pas modeste. Toute activité littéraire, fût-ce sous des dehors de modestie, est sans mesure ; elle met dans son jeu l'absolu; elle dit, toujours et à tout moment, ce qui est ultime.

— Même une note de lecture?

— Bien entendu. Comment, autrement, n'importe quel censeur sans autorité s'arrogerait-il le droit de juger et de décider, en cinq lignes, que ce livre est admirable ou qu'il ne vaut rien? Mais, en réalité, il ne fait qu'utiliser l'affirmation extrême qui passe par tout exercice littéraire; pendant un instant, il détient l'essence de la littérature; il n'est pas moins que tous les auteurs et tous les livres. Il est bien davantage : il est le dernier venu, celui qui parle en dernier.

— Eh bien, pour le moment, c'est nous qui sommes les derniers à parler. Profitons-en pour anéantir la critique.

— Avoir le dernier mot : avantage qui ne peut plaire qu'aux discuteurs; les autres reculeraient devant un privilège aussi malheureux. D'ailleurs, s'il y a ce va-et-vient de mots entre nous, qui ne sommes l'un et l'autre que la nécessité de ce va-et-vient, c'est peut-être pour éviter l'arrêt d'un mot dernier.

— Vous voulez dire que, tandis que l'un parle, l'autre a déjà dépassé ou renvoyé cette parole?

— Je crois que je n'aimerais guère ce mouvement. Il ne peut conduire qu'au bavardage qui est un grand bonheur, je le reconnais, mais seulement dans la vérité de la vie où chacun est toujours sur le point de découvrir combien celle-ci est difficile; bavarder, là où les mots vont manquer, il faudrait être un pédant insensible, un intelligent sans intelligence, pour s'en irriter. Mais, ici, nous sommes à découvert : nous acceptons, comme un point de départ, cette difficulté des choses à vivre et cette impossibilité des choses à dire que, dans le courant quotidien, nous devons oublier par un don plus fort.

— Mais nous-mêmes, nous ne l'oublions pas moins. Autrement, nous nous bornerions à nous tenir là, devant l'absurdité de notre double voix immobile. A quoi bon nous leurrer? Nous ne faisons que bavarder, nous bavardons lourdement en jugeant le bavardage qui a cours sur les livres et qu'on appelle la critique.

— Sous prétexte d'autocritique, vous tombez simplement dans le bavardage qu'on appelle sceptique. C'est trop facile ainsi. Certes, nous avançons sous protection : cette protection nous est donnée par une certaine convention littéraire; nous disposons de ce sérieux, propre à la littérature, qui nuance de frivolité les propos les plus menaçants. Naturellement, il ne suffirait pas de dénoncer cette convention, puisque la dénonciation, faisant partie de la convention, ne saurait être que conventionnelle. De même, cette double voix anonyme, derrière laquelle se tient, sous un faux silence, quelqu'un de distant qui doit bien en répondre.

— Alors, pourquoi ne parle-t-il pas directement?

— Parce que, j'imagine, il ne peut pas parler directement : il n'y a pas de parole directe en littérature.

— Ce serait donc une première justification de ce procédé : le rappel simple (un peu voyant) que la littérature, qui est peut-être sans vérité, est pourtant la seule vérité de l'auteur. Entre celui-ci et ce qui est dit, il y a un écart qu'il faut rendre sensible. Les paroles doivent cheminer longtemps.

— Cheminer assez longtemps pour effacer leurs traces et surtout pour effacer la présence autoritaire d'un homme maître de ce qui doit se dire. La critique aurait donc le tort d'être une parole courte.

— Mais non pas parce qu'elle juge en peu de mots.

— Simplement parce qu'elle s'approprie cette sorte d'absolu qui est en jeu dans la littérature et qu'elle s'en fait aussitôt un pouvoir. Le critique est un homme de pouvoir. De là qu'il soit si facile, si plaisant de devenir critique et que la première arme qu'on remette au jeune écrivain inexpérimenté, ce soit cet arc et ces flèches.

— Arme juvénile, proche du jeu, et qui ne blesse que ceux qui ont envie d'être blessés. C'est une bonne chose que cette promptitude de la jeunesse à juger et à décider; cela vaut bien le ressentiment de la vieillesse sentencieuse ou la sûreté de l'esprit mûr. Que la critique appartienne aux époques où l'art, se dégageant des voies du sacré, apparaît sous son nom propre et comme une technique particulière, admettons-le pour aller vite; mais nous admettons ainsi que l'apparition du critique ne fait que sanctionner et confirmer le changement même de l'art, son entrée dans le monde, son approche de la puissance et son aspiration aux moyens de la puissance. Le poète d'un côté se couvre du manteau sacerdotal et se dissimule sous les nuées de l'absolu, de l'autre il intervient dans les choses du siècle, soit comme prébendier, soit comme censeur. C'est bien le moins qu'il rencontre, sous l'espèce du critique, cet autre homme du monde qui compte ses vers et lui en rappelle les règles.

— C'est bien le moins, en effet. Rencontrant le critique, le poète rencontre son ombre, l'image, un peu noire, un peu vide, un peu contrefaite, de lui-même : compagnon fidèle au surplus. Parfois l'un rentre dans l'autre, et nous avons des amitiés sournoises, des complicités difficiles, celles qu'on célèbre sous le nom de Léonard, de Goethe, de Valéry. Ces exemples n'ont rien qui doive nous impressionner, trop différents les uns des autres et trop étrangers à ce que nous cherchons à dire et qui se ramène à ceci : la critique juge selon les moyens du savoir, de la coutume, des valeurs propres à l'époque et à la société, mais toute la force de cette

parole jugeante lui vient de la littérature prise comme absolue, de la littérature donc soustraite à tout jugement. En cela consiste son équivoque, son allure fâcheuse. A dire vrai, le jugement du critique n'a que la forme d'un jugement : il est toujours déjà autre chose. Il peut bien user de raisons et s'entourer de précautions; même après de longs pourparlers, il décide précipitamment tout à coup; c'est qu'il est la littérature, lui aussi; il dit la littérature; jugement peut-être, mais jugement dernier. Seule la littérature peut ainsi, sans façon, s'en prendre à la littérature. C'est pourquoi la frivolité de maints critiques n'est pas déplaisante; c'est le caprice princier, le droit régalien.

— Il reste que le lecteur ne retient que le verdict tranchant, la conclusion sérieuse d'une parole sans sérieux.

— Il ne la retient pas bien longtemps. Plus grave que les bizarreries de tel jugement particulier, cette attente d'un jugement, le désir de ne lire qu'un bon livre, le souci d'en savoir la valeur et la certitude que, de toutes manières, il relève d'un jugement de valeur.

— N'attribuez-vous pas trop d'importance aux qualificatifs dont use la critique? Et qui dit encore d'un livre qu'il est bon, mauvais ou, s'il le dit, ne sait qu'il parle sans droit? En vérité, que dire d'une œuvre? Oseriez-vous, pour louer *Comment c'est* de Beckett, le promettre à la postérité? Oseriez-vous même le louer? Ce qui ne signifie pas qu'il dépasse, mais qu'il déconsidère toute louange, qu'il y aurait paradoxe à le lire avec admiration. Ainsi avons-nous toute une catégorie d'ouvrages qui sont plus méconnus par les éloges que par le dénigrement : les déprécier, c'est entrer en contact avec la puissance de refus qui les a rendus présents, avec l'éloignement qui les mesure. L'indifférence, si par elle pouvaient s'exprimer l'attrait le plus fort, le souci le plus profond, indiquerait bien à quel niveau ils conduisent.

— Le mieux serait donc de n'en pas parler et même de ne pas les lire, comme il arrive du reste.

— Votre plaisanterie a sa convenance. La lecture est souvent un acte d'accueil prémédité, un accomplissement trop sage qui risque de trahir le mouvement non encore

accompli auquel il doit répondre. Je pense, par exemple, que le pur bonheur de la lecture, ce qu'il y a en elle de nécessairement chaste et vertueux, ne peut qu'être en désaccord avec les livres de Sade, tantôt les rendant plus innocents qu'ils ne sont, tantôt leur prêtant, au contraire, une signification simplement vicieuse, vicieuse sans équivoque, très éloignée du vrai pouvoir scandaleux qui les porte, lequel passe précisément par ce qu'on nomme avec dédain leur illisibilité : oui, illisibles, capables de remettre en cause l'acte honnête de la lecture.

— Je voudrais tout de même effacer ma plaisanterie qui, de plus, pourrait désobliger maints auteurs et Sade, tout le premier, qui voulait être lu.

— Il le voulait, ses livres ne le voulaient pas.

— Ils le sont cependant, lus hors de la lecture. Disons peut-être que de tels ouvrages, et d'abord celui de Beckett, rapprochent, plus qu'il n'est coutume, le mouvement d'écrire et le mouvement de lire, cherchant à les joindre en une expérience sinon commune, du moins à peine différenciée; et, là, nous retrouvons votre idée de l'indifférence, d'une affirmation neutre, égale, échappant à tout ce qui pourrait la valoriser ou même l'affirmer.

— Le mot entendre, pour cet acte d'approche, conviendrait mieux que le mot lire. Derrière les mots qui se lisent, comme avant les mots qui s'écrivent, il y a une voix à entendre, et l'auteur est, auprès de cette voix, à égalité avec le lecteur : tous deux, presque confondus, cherchant à la reconnaître.

— Oui, et ainsi se trouve justifiée, dans le cas de Beckett, la disparition de tout signe de ponctuation, qui n'est signe que pour l'œil. Ici, ce n'est plus la puissance de voir qui est requise : il faut renoncer au domaine du visible et de l'invisible, à ce qui se représente, fût-ce négativement. Entendre, seulement entendre.

— Et, pour celui qui, prêt à entendre, se tient dans l'espace d'un tel livre, comme la voix se donne avec clarté; comme la rumeur est distincte dans l'indistinct. Rien de confus; pas un rapport de vocables qui fasse difficulté. Réduite à l'essentiel, mais ne rejetant que les mots

inutiles à l'écoute, dans sa simplicité qui parfois se dédouble, la voix parle éternellement.

— Et ce n'est pourtant, en rien, un langage parlé, le style oral de la vie quotidienne. Bien que nous soyons à la limite de l'effacement, fort loin de tout ce qui fait fracas, bien que ce murmure s'établisse auprès de la monotonie, disant également l'égalité de toute parole, il y a un rythme essentiel, une modulation, un mouvement légèrement accentué, une cadence marquée par des retours et parfois des refrains. C'est un chant tacite.

— Quelque chose d'attrayant, qui attire sans cesse mais insensiblement : l'attrait de l'indifférence dont l'un de nous a parlé. D'une certaine manière, nous sommes revenus à la source du roman : *Comment c'est* est notre épopée, le récit en trois chants de la citation première, avec ses stances, ses strophes, le va-et-vient qui, par interruptions presque régulières, nous fait pressentir la nécessité de la voix ininterrompue.

— Tout commence, en effet, et pour ainsi dire comme dans l'Iliade, par une invocation à la Muse, un appel à la voix, le désir de se confier à cette parole du dehors parlant de toutes parts. Entre l'être, chose tout juste vivante et aussi non vivante, qui n'est plus que son propre halètement au niveau de la boue, et la voix anonyme s'établissent des rapports plus importants, dans leur risible insignifiance, que les péripéties des fastes de l'histoire. D'abord, le halètement empêche d'entendre la voix; il faut donc que *le souffle gage de vie s'apaise* pour que la vie s'entende, pour que l'être puisse dire *je l'entends ma vie*, et c'est toujours avec un certain bonheur qu'il le dit, comme si l'entente restait l'ultime passion, même si elle interrompt la vie ou parce qu'elle l'interrompt.

— Entendre, seulement entendre : *ma vie une voix dehors quaqua de toutes parts des mots des bribes puis rien puis d'autres d'autres mots d'autres bribes les mêmes mal dites mal entendues puis rien un temps énorme puis en moi dans le caveau blancheur d'os des bribes dix secondes quinze secondes mal entendues mal murmurées mal entendues mal notées ma vie entière balbutiement six fois écorché*

— Mais quelle est cette voix?

— Voilà, sans doute, la question à ne pas poser, car la voix est déjà présente dans l'entente de la question qu'on pose sur elle. Voix ancienne, plus ancienne que tout passé, et qui à chacun semble parler intimement des figures lointaines qui lui sont propres : ainsi deux ou trois images d'enfance et d'adolescence s'affirment encore au début, images qui, dans ce récit où il n'y a presque rien à voir, ont une force fascinante, de même qu'en ont une les rares mots correspondant à des choses représentables et capables de les évoquer encore, *le sac les boîtes la boue le noir*. C'est étrange, ce besoin de voir et de donner à voir que nous avons et qui survit à presque tout.

— Mais quelle est cette voix?

— A la fin, il y a une sorte d'hypothèse : c'est peut-être la voix de tous, la parole impersonnelle, errante, continue, simultanée, successive, dans laquelle chacun de nous, sous la fausse identité qu'il s'attribue, découpe ou projette la part qui lui revient, *rumeur transmissible à l'infini dans les deux sens*, procession qui, ne s'arrêtant pas, réserve une certaine possibilité de communication : *le voilà donc ce pas des nôtres nous y voilà enfin qui s'écoute soi-même et en prêtant l'oreille à notre murmure ne fait que la prêter à une histoire de son cru mal inspirée mal dite et chaque fois si ancienne si oubliée que peut lui paraître conforme celle qu'à la boue nous lui murmurons*

— *et cette vie dans le noir la boue ses joies et peines voyages intimités abandons telle que d'une seule voix sans cesse brisée tantôt une moitié d'entre nous tantôt l'autre nous l'exhalons quand ça cesse de haleter celle à peu de choses près qu'il avait formulée*

— *et dont sans se lasser tous les quelque vingt ou quarante ans au dire de certains de ses chiffres il rappelle à nos abandonnés les grandes lignes*

— C'est la parole biblique : de génération en génération, elle roule, elle s'étend. Seulement, ici, le devoir n'est pas de la prolonger, mais plutôt d'y mettre fin, de reconduire le mouvement au repos, et pour cela le récitant se demande s'il n'y aurait pas *une formulation qui en même temps qu'elle le supprimerait tout à fait et lui ouvrirait la voie de ce repos-là*

au moins me rendrait moi seul responsable de cet inqualifiable murmure dont voici par conséquent les dernières bribes tout à fait

— *Responsable de cet inqualifiable murmure,* responsable de l'irresponsabilité : même au niveau de la boue, telle demeure donc l'exigence dont nul être qui entend ne peut tout à fait s'écarter. Étrange, étrange.

— Et il y a aussi cette singulière réminiscence d'un monde qu'il faut nommer spirituel, l'interminable temps sans sommeil où déjà Maldoror (que le récit de Beckett évoque souvent) trouvait l'équivalent de la damnation, l'éternité qui est l'enfer, même lorsqu'elle porte le nom du ciel : *prière pour rien au sommeil je n'y ai pas encore droit je ne l'ai pas encore mérité prière pour la prière quand tout fait défaut quand je pense aux âmes au tourment au vrai tourment aux vraies âmes qui n'y ont jamais droit au sommeil on parle du sommeil j'ai prié une fois pour elles d'après une vieille vue elle a jauni*

— Souvenir des choses enfantines, au cours du voyage de la première partie qui est peut-être celui de la naissance ou antérieur à toute naissance, dans la migration infiniment lente qui est l'Odyssée de cette épopée, jusqu'à ce que soit rencontré Pim, le compagnon, dernier reste des personnages d'autrefois, dernier avatar du couple victime-bourreau, mais comme il est dit, ici ces mots sont trop forts, *presque tous un peu trop forts je le dis comme je l'entends.* Et, c'est vrai, la parole grinçante de l'humour s'estompe, la parodie s'atténue; le pittoresque racle en vain contre l'absurde. On dirait que la parole se change en un doux fantôme de parole, parfois presque apaisé.

— Serait-ce le calme?

— Peut-être le calme, jamais assez calme. Mais naturellement il y a des moments d'accalmie, ceux que rappellent, plus tristes que tous les autres, les « textes pour rien » : « *Oui, j'ai été mon père et j'ai été mon fils, je me suis posé des questions et j'ai répondu de mon mieux, je me suis fait redire, soir après soir, la même histoire, que je savais par cœur sans pouvoir y croire, ou nous marchions, nous tenant par la main, muets, plongés dans nos mondes, chacun*

dans ses mondes, mains oubliées, l'une dans l'autre. C'est comme ça que j'ai tenu, jusqu'à l'heure présente. Et encore ce soir ça a l'air d'aller, je suis dans mes bras, je me tiens dans mes bras, sans beaucoup de tendresse, mais fidèlement, fidèlement. Dormons, comme sous cette lointaine lampe, emmêlés, d'avoir tant parlé, tant écouté, tant peiné, tant joué. »

— La voix se tairait donc parfois?

— « *La voix, la vieille voix faiblissante, elle se tairait enfin que ce ne serait pas vrai, comme ce n'est pas vrai qu'elle parle, elle ne peut pas parler, elle ne peut pas se taire. Et il y aurait un jour ici, où il n'est pas de jours, qui n'est pas un endroit, issu de l'impossible voix l'infaisable être, et un commencement de jour, que tout serait silencieux et vide et noir, comme maintenant, comme bientôt, quand tout sera fini, tout dit, dit-elle, murmure-t-elle.* »

— Il faut donc attendre encore. En attendant, qu'y a-t-il à faire? Que faisons-nous?

— Eh bien, en attendant, vous l'entendez et vous en serez cette fois d'accord : nous bavardons.

— Oui, nous bavardons, écoutant la voix. Mais quelle est cette voix? »

MAURICE BLANCHOT

NOTES SUR LOTHAR BICKEL

Voici la constatation la plus commune, et l'énigme inhérente à toute existence humaine : *Bien que nous éprouvions notre existence comme unité, nous distinguons en elle, dans l'expérience première, deux aspects différents : ce qui se passe à l'intérieur, ou « âme », et à l'extérieur, ou « corps »* (p. 11).

Tel est le point de départ de cette suite d'études dont chacune a l'unité d'une méditation vivante (1). La façon dont cette dualité est envisagée situe d'emblée la pensée de Bickel par rapport au spiritualisme religieux d'une part, et au matérialisme, dialectique ou non, d'autre part : pour eux, en effet, le problème n'a pas lieu de se poser, on voit aisément pourquoi. Mais la réflexion de Bickel, loin de nous ramener à quelque étape plus ou moins ancienne de la philosophie, abolit cette perspective même (si pratique du point de vue scolaire) d'une philosophie se développant par étapes et filiations (Hegel *qui genuit* Feuerbach, *qui genuit*...), et se maintient en quelque sorte à la seule éternelle étape de la pensée, qui est la pensée même, toujours à recréer, où ne cesse de se définir la vie.

S'il refuse les explications matérialistes et spiritualistes de la dualité « corps » - « âme », « vie intérieure » - « vie extérieure », c'est qu'elles tendent l'une comme l'autre à briser la totalité vivante au profit soit de la « matière », soit de l'« esprit ». Ce qui signifie qu'elles se rencontrent dans l'échec, car il est évident que ce sont elles qui se brisent sur la totalité vivante et non l'inverse. Que le matérialisme puisse mener à des conclusions qui coïncident avec les

1. *Le Dehors et le Dedans*, par Lothar Bickel, Diana Verlag, Zürich. Une traduction par Robert Rovini est en cours, à paraître aux Éditions Gallimard. J'emprunte également quelques citations au recueil d'*Essais sur la Vie, (Das Leben, eine Aufgabe)*.

axiomes de la pensée religieuse, c'est là un point fortement marqué par Bickel : *La représentation de la nature comme un tissu d'éléments ou de processus élémentaires est, dans les domaines de la biologie et de la psychologie, non seulement insuffisante, elle conduit en outre à admettre des facteurs particuliers, surnaturels, susceptibles de rendre compte du comportement des êtres vivants en tant qu'unités. C'est ainsi également que si l'on fait de la nécessité l'équivalent d'une contrainte, on ne peut éviter, dans le domaine du vivant, la fiction de la liberté* (p. 46).

A toute espèce de dualisme, Bickel oppose — et c'est l'axe même de son livre — l'affirmation de Spinoza, d'abord sous sa forme la plus générale : *Le mode de l'étendue et l'idée de ce mode sont une seule et même chose mais exprimée de deux façons. L'être de l'étendue et la pensée de cet être sont une seule et même chose, encore qu'exprimée de deux manières différentes* (*Éthique*, II, 7), puis appliquée à l'homme : *L'âme et le corps sont un seul et même individu, compris tantôt sous l'attribut de la pensée, tantôt sous celui de l'étendue.* Bickel ne cèle pas un instant ce qu'il doit à Spinoza et à Constantin Brunner, qui fut son maître en Spinoza. Mais encore une fois, les notions de dette intellectuelle, d'influences, d'écoles, se révèlent dérisoires si on les applique à une pensée qui reprend celle de Spinoza en l'englobant dans un ensemble original propre à l'enrichir, à l'actualiser, tout en lui restant profondément identique. Il s'agit bien d'un disciple de Spinoza, mais ceux de Hegel, multipliés depuis un siècle, nous ont habitués à une conception du disciple qu'il faut écarter pour retrouver cette libre fidélité. Quelques rares philosophes, quelques artistes ou mystiques, ont ce privilège d'attirer non des continuateurs par dérivation ou contradiction, mais d'autres esprits non moins créateurs qu'eux-mêmes, quelquefois aussi différents d'eux que Gœthe le fut de Spinoza, et aussi proches.

L'autorité de ces philosophes ou de ces artistes n'est pas à la merci des luttes d'écoles et des conflits purement intellectuels, car elle est d'ordre moral. Le refus de toute solution illusoire au problème corps-esprit comporte évidemment un aspect intellectuel, clairement exposé par Bickel, mais l'affir-

mation qui se dégage de son analyse dépasse ce qui serait sans elle un constat de nos limites excluant toute transcendance : *Le monde ne cesse pas, là où commence notre vie intérieure, d'être ce qu'il est partout : soumis à la nécessité et agissant par soi, — activité et passivité apparemment dispersées et manifestement unes* (p. 56).

L'unité mouvante que tout homme est à soi-même ne représente donc pas, dans la nature en général, *un empire dans un empire*, mais elle n'est pas non plus une illusion abolie à tout instant par la dispersion infinie des éléments. C'est le contenu un et indivisible de notre existence que nous saisissons comme notre *dehors* et notre *dedans*. Je veux mentionner ici, comme un chaînon indispensable, une notion qui commande à vrai dire la pensée entière de Bickel. *Dehors* et *dedans*, c'est-à-dire monde physique et monde psychologique, sont également objets de la pensée. Le langage se prête mal à distinguer telle pensée, une pensée, de la pensée en tant qu'activité spirituelle dont l'objet est telle ou telle pensée (ou système de pensée), cela parce que le langage est très rarement autre chose qu'un instrument du savoir ou de l'action, — et parce que, d'autre part : *Cela par quoi seul nous pensons, cela, qui explique tout, nous ne pouvons l'expliquer sans déjà le présupposer (Essais*, p. 245*)*. Mais il importe ici de ne pas rétablir, à la faveur d'une distinction entre *la Pensée* et *le pensé*, une sorte de dualisme où nous retrouverions d'une part ce qui est pensé, et d'autre part l'Esprit, doué d'un pouvoir de connaître à l'échelle des problèmes derniers, métaphysiques et religieux. Il est difficile, sinon impossible de formuler en termes d'intellect cette pensée absolue, mais sans elle aucune pensée distincte ne serait concevable ; elle n'est rien à l'action, à la science ou à l'art, sinon qu'elle leur donne un sens, les rapportant à un ordre de valeurs qui ne sont pas objets d'expérience (non plus que de révélation) : *Que déjà, au milieu de notre action, nous sachions ce que nous faisons, que nous puissions connaître la nature et la signification purement biologique de notre savoir, c'est là une chose assez considérable. Avec ce savoir, notre existence tient ouverte la porte de la liberté spirituelle. (Essais*, p. 251*)*.

* * *

Si importantes qu'elles soient comme fondement profond de la pensée de Bickel, ces considérations n'apparaissent, dans *Le Dehors et le Dedans*, que de façon marginale. L'objet du livre, c'est précisément de cerner, de discerner cette *forme* humaine qui n'a de réalité que par la limite, qui n'existe, pourrait-on dire, que dans la mesure où elle exclut cette pensée absolue, essentielle et cependant comme perdue dans la continuelle opacité de l'être. Tâche ingrate, où il semble qu'il faille refuser droit aux exigences les plus communes de l'âme, de la sensibilité humaine; naïves ou doctes croyances, fins dernières, morales consolantes, art au service d'une foi, — toute cette immense part du phénomène humain, Bickel la voit toutefois si intimement liée à l'esprit, qu'il peut écrire : *Que tout en pensant le réel, nous pensions aussi tant de constructions et de symboles irréels, — que notre pensée non seulement tolère tant d'irréel en elle, mais en tire dans une certaine mesure encouragement, comment ne pas s'en étonner? (E.* p. 183*)*

Ne pas fausser l'image de la réalité humaine en trahissant soit la multiplicité, la complexité presque infinie des rapports et des plans qui la constituent, soit l'*unité* vivante corps-esprit; ne pas dissocier à l'infini ce qui a son être dans l'unité organique, ne pas appauvrir au contraire cette unité en la réduisant à quelque loi qui ne pourrait d'ailleurs que lui être extérieure : telle est la tâche de Bickel dans ce recueil, et l'on pourrait dire que c'est aussi bien celle de tout homme, d'une manière ou d'une autre, non forcément philosophique ni même intellectuelle. La profonde unité d'une œuvre d'art nous atteint comme une allusion à ce que nous sommes nous-même, ou plutôt devrions être et sommes très rarement : libre expression de la totalité de nos forces, selon une nécessité personnelle (non plus choisie par nous qu'imposée du dehors). Cette diversité dans l'unité propre aux œuvres d'art peut nous aider à définir celle de l'homme même. Nous dirions que si l'œuvre d'art se laisse saisir en tous ses éléments, car elle forme un ensemble fermé dont

la perfection même exclut le changement, l'unité vivante de l'homme, par contre, *action et passion du système de mouvement un que nous sommes*, reste ouverte de toute part au changement, en continuelle communication et échange avec le milieu inerte ou vivant; encore ce mot de milieu est-il trompeur, laissant entendre que l'homme occupe une position privilégiée, centrale, alors que tout l'être de l'homme fait partie même du réseau de rapports « extérieurs », alors qu'il est tout extérieur lui-même à soi-même, c'est-à-dire à cette pensée dont nous avons vu qu'elle ne se laisse pas saisir comme objet. Si l'on fait de la liberté conçue comme *libre arbitre*, le caractère essentiel du moi, sans lequel celui-ci ne serait plus qu'un inconcevable agrégat d'associations mécaniques, il est évident que la pensée de Bickel apparaîtra destructrice. Elle l'est, à ce stade, comme l'est, si l'on veut, l'analyse proustienne isolée de la révélation intemporelle qui la justifie... Mais c'est peut-être à des tentatives plus ouvertes que celle de Proust, — à Dos Passos par exemple, que correspond le mieux la complexité évoquée par Bickel lorsqu'il écrit : *Tout ce qui existe de façon déterminée n'est rien qu'un total de multiples attitudes et comportements à l'égard d'un autre existant, lequel à son tour n'est caractérisé que par son comportement dans des ensembles déterminés. C'est seulement du point de vue pratique qu'une chose s'identifie à un nombre limité de manières d'être, et qu'elle est, dans la même mesure, relativement univoque. Car, comme chaque chose figure dans des ensembles en nombre infini, où elle est toujours autre, chaque existence est douée d'un nombre infini de significations.* (p. 81)

Il importe de voir que parmi cette infinité de significations, celles qui marquent un rapport de l'homme à soi-même, — celles qui constituent la conscience, — sont en nombre très limité. La totalité de ce que nous sommes nous échappe, elle est sans commune mesure avec l'unité *consciente*. Du moins peut-on imaginer rêver, avec les poètes et les esprits religieux, une conscience totale et harmonieuse de l'homme universel, mais comment représenter, par quelle formule suggérer, ce mode d'être « corps-esprit » dont le fait même de vivre (pratiquement ou poétiquement) nous distrait? Cette unité

vivante, à la fois ambiguë et sans confusion, cette identité où les termes matière-esprit demeurent cependant parfaitement distincts (un peu comme le mot peut être dit distinct de son sens), Bickel tente de nous la rendre sensible en écrivant : *Qu'est-ce que les ondes sonores de la parole, le papier imprimé de nos littératures, les moyens de communication et les bâtiments publics, les gestes rituels et les actions symboliques, sinon l'« esprit objectif » extérieurement perçu? Ce ne l'est, bien sûr, que pour celui seulement qui les « comprend », c'est-à-dire les saisit aussi et d'abord de façon intérieure. Qu'il nous suffise de poser que l'« esprit objectif » peut être aussi extérieurement perçu. Et que le devenir apparemment purement « spirituel » de notre vie la plus vivante, la vie culturelle, se révèle, dans la mesure où il est extérieurement perçu, non pas même comme organique, mais comme matière totalement inerte. La vie sociale et le tissu de relations dans et à travers les hommes apparaît, en son hypostase extérieure, comme monde mécanique inerte. Mais ceci ne peut nous surprendre que si nous oublions que nous aussi nous pouvons nous représenter — encore que de façon bien insuffisante — notre propre et particulière existence, nos sentiments, nos pensées, nos volitions, comme mouvement de molécules inertes et d'atomes. De même que son être individuel, l'être collectif de l'homme est vivant dans l'inerte et inerte en tout son être-vivant.* (p. 86)

Doit-on reprocher à une telle vue de l'homme individuel et social, de laisser échapper l'*homme même*, celui que chacun de nous a conscience d'être ou de vouloir être (ce vouloir-être étant aussi ce qui échappe à la discipline sociologique)? Je crois au contraire que le souci le plus constant de Bickel est d'éclairer l'élément irréductible qui fait de l'unité vivante humaine une personne. La pensée commune — et nous vivons sur son vocabulaire — appelle cet élément l'âme, la liberté, la conscience, et autres termes qui ont au moins en commun une obscure profondeur. Pour Bickel, ce vocabulaire n'est nullement négligeable; c'est celui des religions, des littératures, et même de toutes les grandes formes de l'art (que Bickel, en d'autres ouvrages, commente admirablement); c'est, en un certain sens, le *vrai* langage de l'homme. Cependant, pour atteindre l'homme même, il faut écarter

ce langage plus ou moins splendide ou effrayant et c'est la tâche que s'assigne Bickel, sachant bien toutefois qu'*il est aussi vain de se demander pourquoi l'homme possède un être extérieur et un être intérieur, et pourquoi il est dans sa nature de manifester esprit ou superstition, que de demander pourquoi il résulte de la nature du triangle qu'il ait trois angles.* (*E.* p. 165)

Croire que par cette affirmation l'homme se condamne et s'emprisonne soi-même, c'est ne pas comprendre que l'idée même de limite et d'outre-limite est en quelque sorte l'illusion-mère, la transposition dans l'absolu de l'expérience la plus commune : comme nous passons sans cesse d'un quartier de l'espace à un autre, nous rêvons d'une enjambée hors de la condition humaine, hors de la finitude. Mais d'autre part, l'homme court le risque de ne réduire cette illusion que pour la remplacer par une autre, celle qui nie l'esprit comme Pensée absolue. Ce sont deux aspects de la même erreur, presque inséparables l'un et l'autre de la condition humaine. Il est très rare en effet que l'homme ait le pouvoir d'être soi-même, — *pouvoir* ressenti comme *devoir* parce qu'il est la nécessité de l'être s'efforçant à sa réalisation : être *soi-même* de façon à donner son plein sens à la parole de Gœthe : *Je suis éternel car je suis.* C'est sur ce point que les analyses de Bickel dans *Le Dehors et le Dedans* se révèlent particulièrement riches. Car si tout être vivant, dès l'instant qu'il se maintient vivant, réalise son unité « corps-esprit » qui n'est autre que sa vie même, entre cette unité affirmée comme vouloir-vivre, hors de science et même de conscience, et la pensée de cette unité, clef de cette *liberté spirituelle* dont la possibilité est le propre de l'homme, s'étend l'immense région à travers laquelle l'esprit ne cesse ordinairement de se perdre et de se retrouver. Que la condition humaine soit toute en deçà d'une liberté vers laquelle elle est cependant orientée, cela fut dit, de bien des manières, depuis Platon. Celle de Bickel, par les moyens de la plus stricte description, donne une impression étrange et que l'on a rarement en lisant les philosophes actuels, — l'impression d'être *vraie.*

HENRI THOMAS

CÉSAR ET LES BULLDOZERS

Rome... Qu'est-ce *encore* que Rome? Une politique, une société idéale, une légende, un malentendu? Après Montesquieu, des générations de juristes ou d'historiens, c'est une question qui inquiète toujours. C'est que, depuis des siècles, la pensée européenne s'est glissée dans la dépouille d'une République vertueuse. On y a vu « l'âge d'or » de toute politique. On y trouva souvent le courage d'agir.

L'intérêt du projet de M. Jean Cousin dans *Rome et son destin*[1] tient à son effort pour rompre avec les méthodes de l'histoire conventionnelle. « J'ai pensé, dit l'auteur, qu'il convenait de porter l'observation à une certaine hauteur, de voir le passé dans ses événements décisifs, dans ses articulations dynamiques. » Disciple en cela de Lucien Fèbvre, M. Cousin ne cherche pas à expliquer Rome par la succession anecdotique des faits, mais par l'analyse de grands ensembles humains — de « structures » comme on dit aujourd'hui.

Aussi passons-nous très vite sur l'aventure militaire ou maritime de la jeune cité : ce qui intéresse M. Cousin, c'est, à juste titre, la vérité cachée sous le masque légendaire ou officiel. Peut-être se souvient-il de ce chapitre des *Considérations sur la cause de la grandeur des Romains* où Montesquieu s'écrie : « Pendant que Rome conquerait l'univers, il y avait, dans ses murailles, une guerre cachée; c'étaient des feux comme ceux de ces volcans qui sortent sitôt que quelque matière vient en augmenter la fermentation. »

1. Armand Colin, éditeur. Collection « Destins du monde », dirigée par F. Braudel. M. Raymond Bloch a signé le livre avec M.-J. Cousin, mais sa contribution n'est pas aussi importante qu'on l'eût souhaité : les origines étrusques de Rome exigeaient peut-être une plus vaste étude.

« Guerre cachée » au cours de laquelle un type d'État, incarné par une ville (la Ville), s'impose aux groupes familiaux, aux factions religieuses, aux confréries artisanales, aux sectes économiques; lutte sanglante qu'illustrent les drames de la terre qui débordent le cadre de nos manuels d'histoire et le conflit de la plèbe et du sénat. On serait bien en peine de retrouver aujourd'hui dans ce monde déchiré l'image d'une République idéale enfermée dans le rigide respect des lois.

Toutefois, lors de cette guerre pour la prééminence de la Cité-État sur les autres groupes primitifs (guerre que la Grèce aussi avait connue et qui paraît caractériser la vie politique de la Méditerranée ancienne) l'esprit s'affranchit : l'entrée de la plèbe dans les avenues du pouvoir, l'affirmation de l'égalité de tous devant la loi, s'accompagnent de l'affaiblissement des liens qui attachaient l'homme aux contraintes magiques ou héréditaires; malgré l'esclavage, le Droit romain est devenu le modèle du droit abstrait, c'est dire délivré de toute contrainte « naturelle », également opposé à la Fatalité et aux facilités de l'habitude.

Il faudrait prolonger ici la réflexion de M. Cousin, rappeler que le Droit romain, en prenant pour centre de sa spéculation ce terme de *persona* qui désigne le masque de théâtre derrière lequel se cache l'acteur pour se faire mieux entendre, ouvre une perspective infinie à la pensée européenne. Les Latins n'ont-ils pas voulu que le sujet juridique de la volonté soit aussi le masque d'une réalité plus profonde, qu'à la vérité, eux-mêmes, n'ont jamais su nommer? C'est possible... En tout cas, l'individu, au sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot, a trouvé sa justification dans cette démarche abstraite. Une telle justification, la Grèce n'avait pas su la lui donner car elle se résorbait dans la culpabilité tragique...

Mais cet individu, à Rome, quelle souffrance est cependant la sienne... Comme il a payé cher sa libération juridique abstraite !... M. Cousin rappelle opportunément que le Latin de l'époque Républicaine a vécu le drame d'un déchirement profond. Tel qu'on le trouve chez ses écrivains et, surtout, chez ses poètes. M. Cousin consacre à Lucrèce les plus belles pages de son livre. Il est ému, on le sent. L'essence profonde

des cités détruites ne nous est peut-être plus sensible que par le truchement des artistes.

L'historien voit dans le *De rerum natura* « moins un document psychologique, limité à Lucrèce, qu'une projection sociologique de l'état d'âme de l'Italie au premier siècle, torturée par les désordres, les meurtres, les guerres ». Surprenante vision que celle du poète qui hésite entre le désir de délivrer la conscience des inquiétudes de l'« arrière-monde » et l'angoisse du néant.

Aux douleurs éprouvées par l'individu, telles que les transmet Lucrèce, paraît répondre une mystérieuse transposition au niveau de la gloire du forum : après la longue plainte de l'artiste, César monte sur la scène et, sous des noms divers, ne la quittera plus. Image de la toute-puissance, de la liberté et de la sérénité... On consent au Prince une force qu'on ne s'accordait pas à soi-même et qu'on avait retirée aux dieux. Le droit, peut-être, avait imposé au Latin une image de l'être individuel qu'il ne pouvait encore cultiver en son privé et qu'il expérimentait en imagination, à travers le rayonnement des Empereurs.

M. Cousin a raison de donner peu d'importance à la succession tumultueuse des Césars : sauf chez Tacite où par la grâce du style, elle s'élève à une hauteur shakespearienne, cette tragie-comédie de « bruit et de fureur » ne révèle rien de ce qui se passe réellement à Rome. Sous la façade tachée de sang, une société nouvelle se constitue et les Maîtres de l'heure n'interviennent que de temps à autre pour donner, ici et là, un coup de pouce à la construction générale. Cet ordre social nouveau doit moins à la République dont elle croit procéder qu'à l'état nouveau du monde qu'elle a créé sans le savoir, et sans le vouloir expressément. Rome subit le contre-coup de sa puissance, mais son élargissement dans l'espace a formé, sans qu'elle l'ait désiré, un univers différent dont elle reçoit alors les lois.

Pourtant, nous avons si longtemps admis pour vraie la vision que les premiers chrétiens ou les commentateurs du XVI^e^ siècle nous ont donnée de l'Empire — détestable dégradation de la grandeur Républicaine — que nous accordons encore trop d'importance au jeu des acteurs sur le

devant de la scène. Ces gesticulations meurtrières, que sont-elles, sinon l'équivalent politique des jeux de cirque? Rome n'a pas eu comme Athènes de tragédie. Elle souffrait d'un besoin de spectacle mal satisfait et s'assouvissait dans la contemplation des gladiateurs égorgés, des chrétiens dévorés ou de ses Empereurs traînés sur le nouveau Forum, avec des crocs. Ici et là, on tentait d'oublier, en la transportant sur une scène visible, l'insupportable anxiété dont parlait Lucrèce.

On voit que l'histoire officielle de l'Empire a moins d'intérêt que la vie interne qui anime l'ensemble de la vie méditerranéenne : dans les immenses provinces un équilibre s'instaure entre des forces effervescentes et maîtrisées. Un commerce puissant et généralisé, une langue à la fois rigoureuse et précise malgré son incapacité à évoquer les problèmes métaphysiques, une bourgeoisie solide que ruinera seulement la fermeture des marchés orientaux au moment des invasions, une activité frénétique malgré le retard des techniques et l'incapacité d'en inventer de nouvelles, une administration réellement admirable, la première que l'homme ait jamais imaginée — voilà ce qui définit l'essence d'une société qui a duré un demi-millénaire. Qu'importent alors les histrions qui se débattent sur le devant du théâtre?

Mais, trop souvent, les historiens ont voulu retrouver dans les ruines romaines une évolution continue, comparable à celle de l'organisme humain qui emporte l'être de la jeunesse à la décrépitude, sans voir la rupture qui, entre la République et l'Empire, sépare moins un modèle de vertu d'un parangon de crimes que deux genres d'humanité, deux sociétés différentes entre elles. Et il faut probablement un autre mot pour désigner la Rome des Catons et celle des Césars.

Cela rend difficile toute réflexion sur le « legs de Rome ». Fort judicieusement, M. Cousin, au terme de sa belle étude, se refuse à de trop faciles considérations : « Ce n'est pas un bilan qu'il faut dresser, avec un arrêté de comptes pour actionnaires et créanciers, débiteurs et obligataires. Rome n'a pas de syndic; l'Europe n'est pas une petite rentière. »

Tout au plus savons-nous que la République, déchirée par ses crises, ne saurait servir d'idéal et que l'Empire dans ses édifications souvent saisissantes ne saurait être un enfer.

Que nous reste-t-il donc? La langue, maîtresse de clarté? Mais elle a été recomposée par les grammairiens européens pour servir à la pédagogie. L'administration bureaucratique? Elle s'est transformée, altérée au cours des siècles qui suivirent. L'individualisme juridique? Il a surtout servi la société impériale elle-même et, à travers le code de Justinien, n'a été qu'un support pour la réflexion juridique chrétienne et non chrétienne.

A défaut de bilan, voici les mythes. Et le mythe de Rome a plané longtemps sur la pensée européenne : des générations successives ont porté avec elles leur romanité comme un promeneur entraîne avec lui l'arc-en-ciel qui n'est visible que pour lui : Rome stoïcienne de Montaigne ou de Charron, rigide République de Machiavel — deux prétextes à remettre en question la définition de la liberté et celle de la politique, — Rome de Shakespeare et de Corneille, élevée au niveau des lieux de grandeur tragique, Rome de Montesquieu et dans l'analyse qu'il en donne certains croient trouver l'origine de la réflexion politique moderne... Bientôt, Rousseau trouvera dans la vision d'une communauté d'hommes unis par le respect de la loi une justification pour ses nostalgies de sociétés réconciliées où chacun ne forme qu'une même âme avec tous.

Un jour, la fosse de Pompéi s'est ouverte et de nouveaux songes ont jailli des laves : c'est un monde retrouvé qui habitera les esprits, décorera la ville et les fêtes avec David, bouleversera la vie politique. Il est douteux que les jeunes révolutionnaires de 93 eussent trouvé en eux-même la force d'aller au bout de leur logique et de mourir selon leurs principes, s'ils ne se fussent parés des dépouilles de Caton ou de Regulus. C'est à travers des souvenirs classiques que s'affrontent Marat, Danton et Robespierre : la parole de l'orateur trouvait dans la rigidité républicaine sa sécheresse passionnée et son formulaire. La relation qu'on établit souvent entre la terreur, le langage et la mort ne trouve son sens que par cette nostalgie d'un monde de rigueur

auquel on s'identifiait, magiquement. L'âge d'or était quelque part, derrière nous. Il avait eu lieu, une fois. Il devait renaître...

A côté de ces Romes politiques, voici les Romes poétiques, celles où se mêlent les colonnes antiques, les robes de cardinal et les fontaines baroques. Celle de Gœthe, lourde de volupté et d'académisme, celle de Rilke, nerveuse et lymphatique, celle de Stendhal, un vrai jardin anglais, celle de Valéry Larbaud où se mêlent tous les temps dans les miroirs du café Marchesi.

Et peu à peu l'image d'une République de la vertu s'est effacée. L'Empire nous apparaît comme une société aussi originale et complexe que sa devancière. En précisant la réalité du passé, les historiens ont coupé le cordon ombilical qui nous rattachait à lui. D'ailleurs, d'autres mondes nous sollicitent qu'ignoraient ceux qui voulaient s'identifier à Caton. A la vision d'un temps unique qui coulerait uniformément de Romulus jusqu'à nous, succède déjà une vision ouverte aux variétés indéfinies de l'époque présente; l'influence dans l'espace remplace l'influence dans le temps. Les Mélanésiens ou les Indiens succèdent aux tribuns du Forum. Un siècle à peine seulement sépare Saint-Just qui se prenait pour Caton et Rimbaud qui s'écriait : « Je suis nègre » !

La seule voie qui nous reste serait donc celle de la poésie. L'essence poétique de Rome est devenue plus attirante depuis que son essence politique ou sociale est apparue dans sa plus grande clarté. A défaut d'autre chose, nous pouvons toujours, comme le tente Hermann Broch, dans *la Mort de Virgile*, suivre le poète mourant dans ses démarches mystérieuses : « Bleu d'acier et légères, agitées par un imperceptible vent debout, les vagues de l'Adriatique avaient déferlé à la rencontre de l'escadre impériale »...

J'écris ces lignes devant les ruines de Carthage. Mes fenêtres ouvrent sur la mer et sur le peu qui reste des Thermes d'Antonin et d'un temple de César. La cité, reconstruite par Auguste, a été détruite lors des grandes invasions et toutes les maisons sont faites ici avec des murailles romaines. Aujourd'hui, on creuse une nouvelle route avec des bulldozers

Les pierres du temps de César résistent. Elles cèdent pourtant. Faut-il s'en attrister? Mais nous ne pouvons plus trouver dans ce passé, les historiens nous en avertissent, un modèle ou un idéal. Rome a servi de support et de masque aux hommes, quand les hommes n'osaient pas affronter l'avenir à visage découvert. Nous n'avons plus le droit d'user de ces stratagèmes. Nous ne devons, après tout, au passé que ce que nous lui prêtons de nous-mêmes.

JEAN DUVIGNAUD

LE THÉATRE EST-IL NÉCESSAIRE?

Quand j'eus présenté, l'autre semaine, ma démission d'envoyé spécial sur les lieux du théâtre aux triumvirs de la N.R.F., un silence de marbre tomba dans le petit bureau.

— Somme toute, dit Paulhan, vous ne voulez plus aller au théâtre?

Pareil au héros de Melville, Bartleby le scribe, je m'affermis dans ma détermination, et répondis calmement :

— Je préfère ne pas le faire.

Je lus dans le regard de Paulhan l'angoisse qui saisit le pauvre M. Seguin, lorsque la chèvre sur laquelle il comptait tellement recommence les folies de ses anciennes, et trouve que, décidément, aller cabrioler dans la montagne est plus amusant que de rester à l'attache dans le clos.

— *Tu quoque,* murmura-t-il.

Marcel Arland soupira.

— Il y a sûrement une raison, dit Dominique Aury d'une voix pensive.

— Oui, dis-je, et je préfère ne pas le faire.

Une illumination sembla traverser l'esprit de Dominique.

— J'y suis ! s'écria-t-elle. Vous avez lu l'article de Michel Butor dans l'*Express?* Et c'est pour cela que vous ne voulez plus aller au théâtre?

— En effet, dis-je. Je préfère ne plus le faire.

— Que dit donc Butor? demanda Arland.

— Il dit, expliqua Dominique Aury, qu'au théâtre « *dans la plupart des cas il n'arrive pas à comprendre ce qui justifie sa présence dans le même lieu que les acteurs* », que le fameux « *sentiment de présence* » qu'on ressentirait, paraît-il, au théâtre est un leurre, qu'une vedette de cinéma en gros plan est plus présente que Jean Vilar vu du dernier rang

de balcon au Palais de Chaillot, et qu'utiliser des êtres humains pour exécuter en chair et en os, cent ou deux cents fois de suite, les mêmes gestes, répéter les mêmes paroles, alors qu'une bande pourrait enregistrer cela une fois pour toutes, est une cruauté absurde, une survivance esclavagiste, un anachronisme barbare.

— *Butorator*, dit Arland.

Ce n'était pas de l'espagnol. C'était une opinion.

— Non, dis-je, sombrement. Il a raison. Je me suis rendu avant-hier soir à la représentation d'une comédie tirée d'un roman de Roger Peyrefitte sur *les Ambassades*. Je me suis rendu hier soir à la représentation d'une comédie de Tullio Pinelli intitulée *Gorgonio*. J'ai ressenti toute la soirée, au cours de ces deux représentations, le sentiment absolu de l'inutilité de ma présence dans le même lieu que les acteurs. Penser que tous les soirs de la semaine, et le dimanche en matinée par-dessus le marché, Louis Ducreux, Pierre Michael et leurs camarades vont répéter les mêmes historiettes plus ou moins salaces, mais certainement idiotes, découpées dans Peyrefitte, que sept fois par semaine Louis Ducreux, qui est pourtant un homme intelligent, va gagner sa vie en déclamant de façon grotesque un poème de Saint-John Perse-le-Sublime pour faire rire les bonnes gens, c'est vraiment déprimant. Penser que le regard de Dieu embrasse tous les soirs, sur le plateau de la Comédie des Champs-Élysées, Jacques Dumesnil en train de s'agiter, de se trémousser, de faire des mines, de suer, de souffler, de rouler des yeux fous, de gesticuler, de faire le guignol pour nous inciter à croire qu'il est un monsieur saisi sur le tard, après vingt-cinq ans de chasteté et d'idolâtrie envers la mémoire de sa défunte épouse, par le démon de midi, c'est une assez parfaite image de l'enfer. Penser que tous les soirs, à 22 h. 30, après une heure et demie de bonnes plaisanteries gallo-transalpines sur le plaisir tout neuf que prend Jacques Dumesnil entre les bras d'une petite personne dodue à la voix d'idiote et aux seins d'albâtre, le comédien chargé d'interpréter le rôle du notaire fera deux pas vers la rampe, dira :

— *L'érection...*

marquera un temps, puis, son effet obtenu, reprendra :

— *L'érection du monument de la défunte Mme Gorgonio est remise à une date ultérieure,*

penser que ça fera même rire des gens dans la salle, penser que tout cela a été répété pendant des semaines et des semaines, que des directeurs et des producteurs de spectacles ont dépensé de l'argent pour *ça*, qu'un metteur en scène a étudié soigneusement ces textes, *ça*, que des décorateurs, des costumiers, des couturiers, des machinistes, des musiciens, des électriciens, des régisseurs, se sont couchés à l'aube pendant des jours et des jours pour servir *ça*, que des critiques se sont dérangés, ont même été plutôt contents, penser que *ça* va peut-être avoir lieu cent fois de suite, deux cents fois de suite, et même (sait-on jamais) cinq mille fois de suite, oui, c'est l'enfer. Butornapator.

— Je préfère ne plus le faire, dis-je.

— Bon, dit Dominique Aury, si vous êtes décidé, nous n'insisterons pas. Mais vous n'allez pas nous abandonner sans crier gare. Il faut nous laisser le temps de nous retourner. Soyez gentil. Tenez bon jusqu'à la fin du mois. Il y a encore *Roses rouges pour moi* au T.N.P., *le Voyage* au théâtre de France, *les Papiers d'Aspern* aux Mathurins. Allez-y. Nous vous chercherons ensuite un remplaçant.

Trois jours plus tard, les triumvirs de la N.R.F. recevaient un télégramme : « *Théâtre pas mort Stop Chronique suit Stop Inutile chercher remplaçant Stop continuerai Stop Butorator Amitiés signé Claude Roy* ».

*

Butorator, parce que l'enfer, c'est en effet de recommencer perpétuellement des gestes qui n'ont pas de sens, de répéter éternellement des paroles vaines, de mimer sans relâche des sentiments faux. L'enfer, c'est l'inutilité, le sentiment sans remède d'une présence inutile. L'homme qui reprend à chaque aube un travail qui le passionne, l'amant qui prend chaque soir dans ses bras la femme qu'il adore, peuvent retrouver chaque fois les mêmes gestes, redire les mêmes paroles, revivre les mêmes émotions : ils ne seront jamais déprimés comme Sisyphe, comme les Danaïdes, comme le pauvre Jacques Dumesnil jouant *Gorgonio*. Ils n'auront

jamais l'impression qu'ils en sont à la centième, à la deux centième, à la cinq centième. Ils ne soupireront jamais : « Ah si une machine pouvait faire à ma place ces gestes, dire ces mots, me libérer du fardeau de ce retour éternel ! » Ils ne feront jamais naître chez les spectateurs de leur action le « Complexe de Butor », qu'est-ce-que-je-fais-ici-et-qu'y-font-ces-gens? J'ai vu une bonne dizaine de fois Ludmilla Pitoëff dans *Maison de Poupée* et Gérard Philipe au moins cinq fois jouer *le Cid*, et Jean Vilar quand il jouait *Orage* au Théâtre de Poche, je suis retourné sans me lasser le voir. Eh bien, ce n'était jamais exactement la même chose, et je n'ai jamais eu l'idée de me dire ce qu'écrit Butor : « *Quelle prodigieuse servitude! Comment peut-on utiliser l'homme lui-même comme instrument d'une reproduction aussi littérale, aussi servile?* » Et la présence réelle, ce n'est pas du tout, à mon avis, une superstition, un mythe, une survivance de la mentalité pré-logique, un préjugé. J'ai la passion du cinéma, et je possède un très bon électrophone, mais est-ce que le plaisir du film, ou celui d'écouter un très beau disque, c'est vraiment la même chose, en plus parfait seulement, que le plaisir du théâtre? Est-ce que vraiment, cher Butor, il ne se passe pas quelque chose au théâtre qui n'est pas du même ordre que ce qui se passe sur l'écran? Est-ce que quelque chose, les beaux soirs, ne passe pas, des comédiens aux spectateurs, qui ne passe pas de la même façon de la bande filmée aux gens dans les fauteuils? Le plus beau des films, c'est quelque chose qui a eu lieu, le théâtre, c'est quelque chose en train d'avoir lieu. Je vais prendre l'exemple d'une émotion assez grossière, et peut-être assez basse, pour mieux faire comprendre ce que je ressens : si je vois au cinéma un dompteur et ses lions, je peux m'intéresser au travail du belluaire, mais ce sera de façon détachée, déjà *distancée*, parce que c'est du passé. Mais si je suis à Medrano, j'ai peur à chaque minute, peur que ce soit cette fois-ci que le dompteur se fasse manger par ses lions. Même la mort, au cinéma, est morte. L'image des actualités de guerre où on voyait un japonais pris dans le jet d'un lance-flamme, brûler, se tordre, se recroqueviller et tomber mort, était horrible, mais — comment dire? — de cette horreur

atténuée que donne la certitude de l'irrémédiable. Au cinéma, tout est déjà joué. Au théâtre, les acteurs jouent, la partie se joue devant vous, avec vous. Ce qui se passe en scène a lieu, comme dans la vie, sur cette corde raide où l'abîme sous les pas est pareil à la mort sous les nôtres. On peut me rassurer le soir de la *dernière*, en me disant que le spectacle a été filmé, et que tant qu'il y aura des cinémathèques, il n'y aura pas de *dernière* pour la copie standard, je sais que ce ne sera pas, et jamais, la même chose. Le théâtre, c'est comme dans notre destin : il y a des *dernières*, cette mélancolie mortelle des instants qui ont la couleur du dernier acte de la *Cerisaie*, la sourde sonorité de *nevermore* des coups de hache sur les arbres.

Et puis il y a des premières. Celle de *Roses rouges pour moi* était belle. Sean O'Casey a eu plusieurs chances : celle d'être Irlandais, celle d'avoir un immense talent, celle de n'avoir pas de « bon goût » et très peu de théories, c'est-à-dire d'oser paisiblement tout ce qui a l'air défendu au théâtre aujourd'hui, le réalisme et le naturalisme, la sentimentalité, le mélange des genres. Il a même eu une chance supplémentaire, celle que n'a pas eue Brecht : il n'y a pas (encore) d'O'casiens. (Les « brechtiens » appartiennent trop souvent à l'espèce des médecins qui tuent leurs patients, mais les tuent dans les règles. Ils assassinent Brecht, mais nous expliquent gravement ensuite que, si ses pièces ont l'air ennuyeuses, le coup est régulier puisqu'ils ont observé les *Règles*. On s'aperçoit d'ailleurs en lisant le livre si intelligent et documenté de Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, que non seulement ils ont assassiné leur grand homme, mais qu'ils l'ont assassiné sans observer ni comprendre les règles beaucoup plus sages qu'il avait énoncées). La dernière chance, enfin, de O'Casey c'est qu'en France ce soit Jean Vilar qui ait monté *Roses rouges pour moi*.

Je ne raconterai pas la soirée, on l'a fait très bien avant moi. (Mes lecteurs sont priés de se reporter à leur *Monde* habituel). Mais seulement une anecdote qui en éclaire peut-être le charme.

Le rideau se lève sur l'acte où le jeune Ayamonn cherche dans Shakespeare et les chefs-d'œuvre l'inspiration qui

fera de lui le héros de la grève. Ayamonn a envie de tout à la fois : être un grand acteur, être un poète, être un combattant, être lui-même, et tout au long de la pièce, il est à la fois un petit jeune homme pauvre de Dublin entre les deux guerres, et un personnage des tragédies ou des grands romans, qui parle aux camarades de son comité de grève comme un héros shakespearien. L'illusion comique, l'illusion héroïque, est un des thèmes admirables de *Roses rouges pour moi*. Il y a ici le théâtre à l'intérieur du théâtre, cette façon quotidienne que nous avons de nous jouer la comédie en nous assignant un rôle, en cherchant à ressembler à une image plus belle de nous-même, en essayant de nous confondre avec notre idéal, comme un acteur fait corps avec son personnage. (Il y a d'autres façons, moins belles, de se jouer la comédie).

Pour interpréter Ayamonn, Vilar a été chercher dans un cours de théâtre un tout jeune homme, Bernard Verley. Il ne sait pas encore très bien son métier, mais il est merveilleux de fraîcheur, de sincérité, de gentillesse noble. C'est un poulain aux longues jambes, dont on se dit qu'il n'a qu'un secret : il croit ce qu'il dit.

Après le spectacle, j'ai été boire un verre au café d'en face, et Bernard Verley est venu s'asseoir par hasard à côté de nous. Je lui ai dit que j'avais beaucoup aimé le spectacle, et bien aimé son travail, et il m'a raconté comment un jour il avait lu *Roses rouges pour moi*, et il s'était dit : « C'est à Ayamonn que j'aimerais ressembler dans la vie », et ensuite il a pensé : « Pour lui ressembler, le mieux ce serait de jouer la pièce », et il a dit cela à Vilar, et Vilar lui a fait jouer Ayamonn.

Ainsi est bouclée la boucle. Et c'est vrai que pour être un héros, le mieux c'est de commencer par faire semblant d'être un héros. C'est vrai que si on a peur, à la guerre, il faut d'abord jouer le rôle de celui qui n'a pas peur, alors on finit par n'avoir vraiment pas peur (ou plus tellement). C'est vrai que la politesse est une très bonne méthode pour finir par ressentir vraiment des sentiments de bienveillance, de bonté, et que s'appliquer à jouer le rôle d'un homme généreux peut éveiller véritablement ce qu'on a de

généreux en soi. Celui qui mime des sentiments qu'il ne ressent pas, en ne cherchant pas à les ressentir, mais seulement à les simuler, est simplement un hypocrite. Mais celui qui cherche à *faire corps* avec de beaux sentiments qu'il admire, et qui y arrive, c'est un grand comédien, ou un homme de bonne qualité.

Je n'ai pas eu du tout l'envie de redémissionner de la charge de dégustateur en spectacles dont m'a honoré la N.R.F. en allant voir ensuite *les Papiers d'Aspern* et le *Voyage*. La subtile nouvelle de Henry James a été subtilement adaptée et subtilement mise en scène. Et Françoise Lugagne ne m'était jamais apparue aussi émouvante et juste, depuis le *Sourire de la Joconde*. C'est vraiment le plus beau rôle de sa vie. Quant au *Voyage*, c'est une pièce charmante, un peu grêle, le *Paquebot Tenacity* rewrité par Schehadé, *Départ* de Simon Gantillon refait dans le style poésie-1961. On a un peu l'impression de voir voleter un colibri dans la Galerie des glaces, en écoutant ces choses ravissantes dans le grand œuf rouge et or de la salle de l'Odéon. Jean-Denis Malcles qui a réalisé pour *Gorgonio* le décor le plus inepte de l'année, a très gracieusement orné la cage de cet oiseau de paradis minuscule, et on sent que Jean-Louis Barrault a eu du plaisir à organiser le vol de cette petite chose multicolore dans ces grands décors spirituels. J'ai repris en rentrant les *Poésies* de Schehadé avec un plaisir pas atténué du tout :

Les arbres qui ne voyagent que par leur bruit
Quand le silence est beau de mille oiseaux ensemble...

Si le poème et ses douze vers me semblent plus riches que la pièce et ses quatre actes, c'est peut-être que j'ai l'esprit de contradiction. Quand on m'explique que les plus beaux voyages sont ceux qui sont faits en imagination, que partir est sans importance, parce qu'il suffit de rêver, j'ai toujours envie de répondre que ce n'est pas vrai, que le monde est toujours un peu plus merveilleux que l'idée qu'on s'en fait au logis, et que les plus beaux voyages sont finalement ceux qu'on fait.

CLAUDE ROY

NOTES

LE ROMAN

JANINE AEPLY : *Le Rendez-vous* (Le Seuil).

Le roman de Janine Aeply commence par ce mot : *Je*. Il en est bien d'autres, dont la plupart ont en commun ceci : ce *Je* n'y est censé poser aucun problème et c'est pourquoi il est choisi. Tout au contraire, c'est sur la singularité du *Je*, sur ses difficultés : « Mais comment font-ils tous pour commencer leurs phrases presque toutes : *Je...* », que repose *Le Rendez-vous*, sur ce que, dans les deux sens de l'expression, ce *Je* veut dire.

« *Je... J...* chuchoté, à peine audible, la première lettre poussée entre les dents, faisant déjà taire la seconde. » Ce *Je*, la simple prononciation en traduit la double source : l'impalpable élan de la subjectivité, la vibration physique, corporelle, de l'extériorité. Le « Je veux parler » des premières lignes doit être entendu, ainsi, comme un « *Je* veux parler ». Le *Je* veut s'expliquer, assurer les conditions propres à l'épanouissement de sa double nature.

Mais au premier mot réside le drame, le ressort du roman. La dualité unitaire du *Je*, par la conscience même qui en est prise, se trouve fissurée en ses deux composantes. L'unité du *Je* dégénère alors en un « mouvement incessant », un va-et-vient continuel entre son extériorité et son intériorité. L'épanouissement du *Je* revient donc à réaliser ce mouvement, et plus exactement, à se rapprocher de la conjonction des deux composantes, *sans jamais l'atteindre.*

Cet épanouissement, on le voit, détermine la recherche d'une œuvre d'art, cette extatique conjonction du monde et d'une intériorité — *et le refus de cette réussite.* Il sollicite le recours à l'imaginaire, cette cristallisation où le flux subjectif se transforme en images, où le monde extérieur se trouve remodelé par la subjectivité — *et le refus de cette cristallisation.* « *Pour moi, le mouvement incessant des choses inventées, rectifiées, améliorées, plus vraies en définitive que cette réalité pauvre et*

brutale, moins bien imagée que l'imaginé. » Mouvement incessant, cette dynamique du retournement ne peut être traduite dans toute sa complexité. Bornons-nous à y prélever une série anecdotique — certes appauvrie — et à y déceler son mouvement.

Le *Je* s'efforce d'abord de se mettre en images. Il s'extériorise en un premier personnage, Madeleine. Mais pour être davantage extériorisée, Madeleine cherche l'effet d'une relation avec autrui. Il lui faut être *vue*, considérée. Son existence est fonction de la rencontre d'un autre. Elle est en perpétuelle situation de *rendez-vous*. Elle ne peut réaliser le *Je* initial que si ce rendez-vous et Laurent, l'homme qui viendra, tendent à l'existence. Le *Je*, de telle sorte, se trouve dédoublé en deux personnages inverses et complémentaires dont la conjonction — et plus exactement son échec — doit permettre son propre épanouissement. Cette dualité se retrouve en outre dans l'attitude même de Madeleine. Madeleine *cherche* Laurent, et l'*attend*. Elle est tout à la fois activité et passivité. Elle se *rend*, dans les deux sens du terme.

L'épanouissement du *Je* implique donc, on le voit, la recherche même des conditions de possibilité de ce rendez-vous — *et son échec*. Toujours pour simplifier, nous ramènerons des conditions à quatre types :

— les conditions anecdotiques : une annonce de mariage, une lettre, un échange de lettres, un rendez-vous donné;

— les conditions spatiales et temporelles; cette façon d'itinéraire que constituent les différents chapitres : la rue, le rendez-vous, le couloir (de l'appartement), l'entrevue;

— les conditions matérielles : les accessoires, la salle de café, le banc du square, le portemanteau, par exemple;

— les conditions morphologiques : les différentes scènes où Laurent, si peu soit-il, *parvient* à apparaître, et, ainsi, *à prendre corps*.

Faut-il souligner les résonnances magiques d'une telle entreprise de l'imaginaire? Chaque détail doit être exactement choisi, conditionné, mis en place, pour provoquer une génération spontanée. L'allusion à la cérémonie « du poisson salé que l'on introduit dans la bouche trouée du saint promené à travers les rues, dans l'espoir que, brûlé par le sel, il fasse pleuvoir » traduit, avec précision, le caractère magique de cette cristallisation qui doit présider à l'apparition de Laurent. « Il est essentiel que je porte toute mon attention sur ce détail. Toute invraisemblance perdrait Laurent ». Cette réussite acquise, Laurent, enfin apparu, engendrera à son tour les accessoires indispensables à sa présence : « Il manquait le portemanteau. *Porte-parapluie plus grand faisant office de portemanteau avec les patères accrochées à la plaque verticale qui retient la rigole du bas aux crochets du haut* ».

Une telle réussite, on s'en rend compte, est en parfaite contradiction avec le projet initial du Je — et, nous l'allons voir, avec le choix, concomitant, de l'écrivain. Aussi n'y parvient-on qu'accidentellement, semble-t-il, et pour une infime durée. Cette cristallisation est recherchée, mais refusée dès qu'obtenue. Ce refus prend pour raison la difficulté de l'entreprise — qui n'est en fait que l'apparence de son impossibilité postulée. Chaque accessoire, en effet, dans un certain sens, est essentiel, puisqu'il est indispensable à l'apparition de Laurent. Il lui faut être absolument parfait, et complet. Les accessoires qui l'entourent doivent remplir la même condition. Il convient donc, en un mot, que chaque accessoire soit perçu dans la perfection de ses détails, tandis que l'ensemble, dont il n'est qu'un détail, doit être perçu en même temps, avec une semblable précision. Voilà définie une entreprise qui, *pour les besoins de la cause*, outrepasse les possibilités. Ce mouvement d'intériorisation où les images ne sont pas remodelées, mais critiquées, analysées, réfutées, refusées au nom de la subjectivité, contrecarre sans arrêt le mouvement d'extériorisation, la mise en image. La cristallisation, comme l'accomplissement de ces deux mouvements, échoue, ou n'apparaît que de façon accidentelle et fugace. Jamais cristallisées en tant qu'images, les images extériorisées sont disloquées par de continuels changements de niveau. Les passages de la macrovision à la microvision, d'un détail à un autre, d'une scène à l'autre, reflètent les passages, plus importants, de la description à l'analyse. Les mouvements sont eux-mêmes atomisés. La marche analysée devient succession de pas; le pas, succession de postures. La cristallisation est remplacée par sa forme avortée, l'osmose continuelle, le continuel échange, le mouvement incessant entre deux forces inverses.

Le choix de l'écrivain peut se définir de la sorte : il est tentation de la cristallisation magique du pur imaginaire, cette exacte conjonction du flux subjectif mis en image et du monde extérieur rectifié par la subjectivité — et refus de cette tentation. Il est tentation de l'usage de la description comme écriture la plus adéquate à cette cristallisation — et le refus de cet usage par l'analyse immédiate de cette description. En un mot il est déchirement entre l'infra-conscience de l'image et l'ultra-conscience de l'analyse. Il est l'équivalent du Je initialement déchiré.

La réussite, ici, repose sur l'assomption d'une aporie. Elle est fonction des échecs successifs. Mais de quelle manière? Chaque chapitre, constat global d'une suite d'échecs de détail, constitue pourtant, nous l'avons dit, une étape. Il est l'unité de progression du livre dans la mesure où il est la condition de possibilité d'un ultime et fondamental retournement. La négation de la cristallisation renvoie à une cristallisation négative. Chaque chapitre devient étape — peut s'achever —

lorsque la *somme* des efforts qu'il renferme parvient à délimiter l'exacte dimension des objets et des personnages, *l'absence*, cette cristallisation d'une présence négative. Par la destruction réciproque de la description et de son analyse, *le Rendez-vous*, d'une certaine manière s'efforce de restituer « l'absente de tout bouquet ».

Ce roman ambitieux, conséquent, attentif, récompense le constant effort d'attention qu'il exige par un plaisir de tous les instants.

JEAN RICARDOU

ANDRÉ DALMAS : *Histoire d'écrire* (Grasset).

Le voici ce fameux livre qui « tiendrait debout par la seule force interne du style ». C'est un beau récit de cent trente pages, donc court s'il ne présentait une vertu singulière : celle d'exciter sitôt achevé un désir de relecture, immédiat, irrésistible.

L'œuvre souhaitée par Flaubert a donc un secret. En fait, c'est un piège qui rappelle celui que Borgès tend dans ses nouvelles, mais l'entreprise de Dalmas me paraît aller beaucoup plus loin. Je vais tenter de vous faire entrer dans son mécanisme.

Supposez une démarche d'une grande banalité. Vous, moi, l'auteur, suivons une jeune fille dans la rue, la perdons pour la retrouver, plus tard, par un « hasard objectif » qui retiendra l'attention d'André Breton. Nous avions, en effet, décidé de rencontrer Lucile ce jour-là, à un endroit, une heure fixés par nous !

Lucile accorde à l'instant ce rendez-vous idéal qu'André Breton encore a souhaité, laissant la porte de sa chambre d'hôtel ouverte la nuit, dans l'espoir que l'image féminine désirée vienne spontanément le rejoindre. Nous montons donc aussitôt chez elle, rue de Verneuil, où elle vit dans une chambre aux volets clos, meublée seulement d'un divan et d'une glace qui reflète nos deux corps enlacés, nous montons une fois ou pendant des années, peu importe, pour regagner ensuite notre propre chambre qui donne sur le square Louvois, lugubre et insolite, chambre où le téléphone permet à Lucile de nous appeler sans que nous puissions former aucun numéro.

Un jour, dans l'escalier de l'immeuble de la rue de Verneuil nous croisons la concierge. Elle ne nous connaît pas. Elle dit simplement : « Mademoiselle est morte. » Nous redescendons sans vérifier si la nouvelle nous concerne.

Dès lors, nous sommes perdus. Une angoisse monte au fil des pages, presque insupportable. Nous n'avons d'autre moyen de la conjurer qu'une lecture de plus en plus attentive, en quête d'un éclaircissement qui se dérobe.

En effet, l'action qui a pour lieu l'itinéraire du square Louvois à la rue de Verneuil, se trouve frappé d'irréalité. Comment savoir si la rencontre s'est produite, si elle se produira, si nous ne l'avons pas rêvée, si enfin nous ne nous sommes pas posé diaboliquement la question: « Que deviendra Lucile si j'imagine qu'elle est disparue? »

L'auteur a pris sournoisement son lecteur dans la complicité d'un délire. Nous sommes condamnés à errer indéfiniment, minés par un désir de vérification impossible, à épier les fenêtres de l'immeuble où un volet semble avoir bougé, celui de la chambre de Lucile, non celui d'à côté, nous ne savons plus. En fin de compte, qui est mort? Qui est-elle, cette Lucile qui « s'approche du lit, se penche puis s'étend sur moi après avoir ouvert sa robe »? Peut-être Mme F..., Marie, la voisine, la gouvernante disparue qui donnait de tendres coups de règle sur les doigts, cette dame dont nous avions, adolescent, déchiré le corsage? Tout est fantôme et, à trop jouer avec les fantômes, comme dit Cocteau dans le « Sang du Poète », on le devient soi-même.

Un certain M. D..., vous, Dalmas, moi, retiré en banlieue, qui passions autrefois rue de Verneuil (et celle-ci « rappelle encore le jardin qu'elle avait été au temps de la reine Marguerite ») nous doutons de notre propre identité, de notre propre existence. A pas de loup, nous nous approchons de nos fenêtres. Nous n'y surprenons pas, comme dans le conte d'Achim d'Arnim, l'Héritier du Majorat, un souper de spectres auquel nous prenons part, non, plus angoissant, un courant d'air soulève un rideau et « ce balancement portait à croire que la maison n'était pas vide ».

Nous nous hâtons de retourner à la première page. « Le commencement venait à la fin, la fin prenait la place du commencement. »

Le piège du récit est donc le cercle du possible pur, la « maladie mortelle » analysée par Kierkegaard. Ce qui n'est plus aurait pu être autre que ce qu'il a été, ce qui est à venir est gros de possibles que je manquerai nécessairement. De toute façon, Mademoiselle mourra, et n'est-ce pas ma propre mort qui me guette derrière ces fenêtres aux volets clos?

Que faire sinon écrire puisque, comme le dit André Dalmas : « Les roses et les mots laissent après mourir la trace de leurs activités. »

ROBERT ANDRÉ

JACQUES COUDOL : *Le Voyage d'Hiver* (Le Seuil).

La jeune Parque foule ici un sol d'hiver. L'hiver c'est le sol mis à nu, offert à la lumière. Le clairvoyant hiver met toute la place au pur, il rend justice à l'horizon, limite maintenant

d'une grande lice où peut avoir *lieu* entre le jour et nous la reconnaissance, l'identité même (Cf. p. 44). Le temps, c'est le *temps qu'il fait*; c'est donc l'espace qui nous le montre, et le don de l'hiver à la marche qui quête l'être peut être celui du présent. L'homme discontinu s'y étonne de durer.

Chaque « sens », c'est-à-dire chaque mode du percevoir, hôte du monde, y trouve la condition de son propre éveil : le regard pour et par la lumière (passim); l'oreille pour et par le silence (Cf. p. 55); le sentir pour et par « les parfums de la terre » (Cf. pp. 71-72), riche offrande de la diversité.

L'esprit regarde; le monde est sa passion; il ne peut, ne sait, ne veut plus le *quitter des yeux*. Parfois les yeux chavirent en suivant le cœur où vient de frapper soudain il ne sait encore quelle image — il va le savoir en le disant, en l'écrivant —, plus fugace qu'une flamme, plus pâle que celles qui rivaient Proust au pavé.

L'homme discontinu s'y étonne de durer; la stupeur dure, se tient à bord du monde; le récit la prolonge, et ainsi la toujours ineffable, trop ou pas assez silencieuse, révélation du présent se change dans l'imparfait de la chronique incontestable, plus sobre que le poème.

Il fut un temps où un officier consigné quarante jours pouvait raconter d'un ton primesautier et cultivé le « voyage autour de sa chambre ». Le beau livre de Coudol marque un temps — comme on dit qu'une montre marque l'heure — où la mesure du voyage est autre. L'horloge, c'est le vaste cadran de la terre d'hiver, et le gnomon l'âme d'un marcheur, prisme du temps sous la lumière.

Époque où le monde est figure de lui-même, refermé sur lui-même, chiffre en lui-même de son insondable profusion pourtant toute étalée en espace, splendeur qui parle de soi, symbole de sa propre vérité — et non plus *allégorie*.

MICHEL DEGUY

ANDRÉ DUBOIS LA CHARTRE : *Les Amants de Schœnfels* (Gallimard).

Nul mieux que ces deux amants n'a su faire mentir Chamfort : ils échangent leurs pensées les plus graves et les plus délicates (qui ne sont pas toujours les moins fugitives), et ils confrontent les frissons de leur sensibilité. Ils ne se rencontrent guère, au cours de ces vingt-quatre ou vingt-cinq mois, après le départ de Simone pour Luxembourg, et l'on s'étonne qu'à un séjour auprès de sa maîtresse Albert préfère une villégiature à Amélie-les-Bains, puis que Simone sacrifie au vagabondage estival, de Vézelay à Aix et d'Aix à Canisy, au lieu de rejoindre son amant parisien. Sans le déplorer toutefois, car cet « amour

de tête » nous vaut un échange de billets souvent dignes des meilleurs épistoliers du grand siècle, Dubois la Chartre ayant eu l'adresse d'en soustraire toute confidence sur l'emploi du temps, le bulletin de santé et les fantaisies barométriques, pour nous livrer seulement les secrets de l'âme et de l'esprit. Ainsi cette correspondance prend-elle très vite l'allure d'un journal intime, dont, à tour de rôle, Albert et Simone recopieraient leurs passages préférés. Technique efficace, qui donne à l'œuvre une surprenante unité et au lecteur l'illusion du romanesque : aucun événement ne vient altérer, affaiblir ou embellir l'amour d'Albert et de Simone, et pourtant une émotion toujours plus intense, en dépit de sa discrétion, échauffe le dialogue. Les deux amants épurent leur pensée et leur style jusqu'à donner à leurs billets les concisions de l'aphorisme, quand la fièvre du rythme s'accorde à la précipitation des battements de leur cœur. « Tu m'as dit, il y a près de deux ans, qu'un amour heureux est une heureuse construction de deux esprits : le penses-tu toujours? » demande Albert aux dernières lignes du livre. Bien qu'ignorant la réponse de Simone, nous savons que ces deux amoureux, bien plus *abstraits* que le duc de Nemours ou Ellénore, sont parmi les plus accomplis : pour cette raison même, sans doute, le poète ou le moraliste pouvant se dépouiller de ce masque et de ces scories que sont un visage et un corps.

WILLY DE SPENS

MARCEL BÉALU : *Contes du demi-sommeil* (Pierre Fanlac).

L'homme taciturne a péri, qui arrachait à la terre le morceau de sucre d'enfer, qu'une petite dame aimante rapportait, chaque jour, à son chat bleu. L'étrange bête ne pouvait subsister que grâce à cette étrange nourriture. La petite dame mourut de chagrin avant que son chat bleu ne meure de faim. C'est le sujet de l'un des plus beaux de ces contes, faits de peu, d'une robe, d'une poupée, d'une fenêtre, d'une hallucination de fillette. De ces objets modestes, de ces personnages menus s'échappent des lumières qui s'enfoncent dans la profondeur des mythes et du désir, et braquent, sur de lointains espaces intérieurs, des faisceaux de clarté. Des mondes insolites se déplient autour de ces marionnettes, qui, d'être enveloppées par tant de zones de significations, se chargent elles-mêmes de sens. Ce petit peuple du demi-sommeil dont Marcel Béalu agite les ficelles est une sorte de guignol métaphysique.

Les figures se présentent sous leur aspect le plus schématique, mais leurs premiers mouvements éveillent les alentours, emplissent les lumières et les ombres de signes et de secrets, si

bien que l'on est tout étonné de se sentir traversé par le vertige de l'étrange et de l'infini.

« Et ce fut un jour l'accident. Un démon, déguisé en passant trop pressé, la bouscule et voici qu'elle chancelle, voici qu'elle s'affaisse dans une chute qu'il serait certes exagéré de dire « calculée ». Ce fut la seconde du hasard qui, obligeant le jeune homme à choisir, le fit se précipiter au secours de l'Endormie et lâcher enfin — une seconde — le fragile fardeau.

« Mais il ne concerne plus notre histoire, ce couple parmi des millions d'autres, vivant étreignant sa vivante, ce couple fuyant, lâchement dirait-on, pour ne pas voir l'enfant miraculeux, l'enfant de porcelaine, en miettes sur le trottoir. »

La simplicité du style, sa réserve, son ingénuité, son humour qui l'est à peine, tant il est imbu de précaution et de tendresse, concourent à la perfection de ces contes, qui restent, comme peu d'œuvres, gravés en l'esprit.

ANDRÉ MIGUEL

***

LES ESSAIS

ALAIN : *Portraits de Famille* (Mercure de France).

Tous les écrits de ce recueil sont postérieurs à 1936, c'est-à-dire qu'ils viennent après l'*Histoire de mes Pensées* qui parut cette année-là. Qu'ils apportent un complément à cette *Histoire*, ce n'est pas tout à fait vrai. Chaque ouvrage d'Alain est redoutablement complet par soi-même ; une progression par retouches, à la manière de Gide, lui est étrangère et contraire. Mais l'intéressant, c'est qu'un même thème (*la roue* par exemple, ou *la perception*) puisse être repris sans cesse non pas comme si quelque chose restait à trouver, mais bien parce que toute idée est toujours à retrouver, toujours nouvelle, toujours au-delà d'elle-même.

Ici cependant, il me semble qu'Alain se repose. Sans doute il n'a jamais écrit, ni, je crois, pensé, que sa tâche était accomplie, que les jeux étaient faits. Comme la paix selon Spinoza, le repos est pour lui non pas absence de lutte, mais vaillance de la raison. Il n'a jamais été sans passion, et celle qui règne dans cette suite de petits écrits, d'ailleurs très différents de contenu, c'est celle de la justice, mais de cette justice que l'homme vieillissant veut rendre aux êtres (y compris soi-même) qui furent ses compagnons de route au cours d'une pleine existence. A ceux mêmes qui l'ont précédé, à ces figures presque mythiques sur l'horizon de l'enfance, ainsi Papa Paul

qui « *mettait des galoches immenses et parcourait la ville dans tous les sens* », ou « *l'indocile grand-père à la tête en décalitre* ». Ces portraits rapides et sûrs sont sans indulgence comme sans cruauté; il semble seulement qu'Alain se soit allègrement détaché, dès les études, de ce monde familial qui fut, il le dit ici pour la première fois, très pénible pour l'enfant.

De la justice qu'il se rend à lui-même, Émile Chartier, les notes autobiographiques écrites en 1946 sont la meilleure expression; c'est même, en une quinzaine de pages, l'une des plus curieuses autobiographies qui soient, par la franchise, la sérénité, et un détachement ironique qui me paraît des plus rares : « *Alors* (au Lycée Henri IV) *ce fut la gloire, si l'on peut nommer ainsi une renommée universitaire. Alors Alain fit des prodiges, cédait à la plus obscure métaphysique, et acquit un grand nombre de disciples. Mais la guerre de* 14 *approchait, et ces disciples furent massacrés.* » Je ne vois guère que Valéry qui ait su, dans sa vieillesse, parler de soi avec la même *légèreté*. Alain conclut ainsi : « *Ceux qui sauront lire cette biographie sauront comprendre les hautes qualités de cet auteur qui à l'heure actuelle est encore le cœur le plus sensible et le plus puissant esprit que l'on connaisse. Ses disciples sont innombrables, et ne lui sont pas tous connus. Il prétend qu'il y en a même d'honoraires et sans doute quelques-uns d'imaginaires.* »

Ainsi s'amuse un grand esprit qui prend congé de soi; le difficile n'était peut-être pas là; il commence, je crois, dès qu'il s'agit de Jules Lagneau : « *Ayant relu mon livre de* Souvenirs concernant Jules Lagneau, *je dois dire que ce livre ne donne nullement idée du Lagneau véritable. Tout est donc à refaire, et je dois retrouver d'abord le monde philosophique où notre jeunesse respirait.* » Il est probable que la figure de Lagneau nous échappera à jamais, car les pages qui suivent accusent sa singularité plutôt qu'elles ne l'éclairent. De l'enseignement de Lagneau, il reste, comme des conversations de Mallarmé, une sorte de sillage spirituel sans la barque, un scintillement d'Absolu : « *Je puis dire que par lui-même il prouvait Dieu, comme un Moïse apportant les Tables. En somme, j'eus la chance de vivre trois ans dans ce climat favorable. J'eus l'expérience de l'Esprit et de l'Éternité; c'est en ce sens que je fus spinoziste (je le suis encore)* ». Cependant Alain déclare s'être irrité « *lorsque Lagneau diminuait Hegel, ce Prussien détesté* ». Le disciple a suivi un chemin qui eût peut-être étonné le maître, et les pages sur Hegel, Marx, la dialectique, montrent combien il est faux de voir en Alain le représentant perpétuel du radicalisme des *Propos d'un Normand* : « *Il est certain que sans Hegel, Aristote et Platon, je serais resté le démocrate des universités populaires, dominé par une effrayante confusion d'idées.* » Qu'Alain ait possédé une connaissance précise et critique, originale (sa haine des *manuels*), tant d'Aristote que de Hegel et de

Marx (Descartes et Spinoza allant de soi), c'est une chose inimaginable à l'heure qu'il est, un peu monstrueuse. Nous n'avons plus de ces vieux maîtres qui osent écrire tranquillement : « *J'ai beaucoup à dire là-dessus, mais à condition de m'élancer de Hegel à travers Marx, ce qui m'oblige à faire l'anti-Marx en serrant de près cet homme profond.* » C'est lui aussi qui écrit, dans le morceau daté de 1939 : « ... *je crois que nos meilleurs marxistes n'ont pas compris Marx... L'immense dialectique hégélienne, qui m'est familière comme un paysage, m'a déposé justement au niveau de l'actuelle politique, qui, à mes yeux, n'a rien d'obscur, attendu que j'y vois très distinctement la suite de la dialectique hégélienne.* »

Si l'on considère, par exemple, les curieux efforts de Sartre pour *s'élancer à travers Marx*, on peut regretter qu'il ne se trouve, pour affronter l'immense tâche de la raison moderne, aucun esprit ayant la science, la lucidité et l'intrépidité d'Alain, ce penseur peu commode et qui savait rire.

HENRI THOMAS

GEORGES BERNANOS : *Français, si vous saviez* (Gallimard).

L'encre du polémiste, qui se confond si volontiers avec celle du poulpe, dérobe presque toujours les défaillances de l'homme, quand elles ne couvrent pas quelque habile retraite, l'amorce d'un de ces mouvements que les stratèges qualifient de tournants, imposture agressive et leurre efficace. Mais, quand il use de sa plume comme le ferrailleur impétueux de la pointe de l'épée, le pamphlétaire ne songe guère à se garder et, le combat achevé, il ne ruisselle pas seulement du sang de ses victimes, mais aussi du sang qui jaillit de ses propres blessures. La sincérité totale, qui est l'envers du cynisme, tout autant que de la cautèle débonnaire, n'épargne pas moins le contempteur que l'objet de sa haine ou de son mépris. Lisant *Les Grands Cimetières*, Gide s'inquiétait : ces véhémentes apostrophes à l'adresse des imbéciles ne trahissaient-elles pas quelque complexe d'infériorité? François Mauriac n'aura aucune peine, sans doute, à déceler, dans les pages de *Français, si vous saviez*, des obsessions naïves, le goût du pléonasme, peut-être même la tentation du malheur et du désespoir. Avouons que ces faiblesses ne nous déçoivent pas : elles témoignent plus sûrement de la loyauté et de l'honneur que la réserve hautaine ou l'aveu concerté. Certains déploreront de voir exhumer des pages qui n'ajoutent guère à l'œuvre de Bernanos, diront-ils, et il est vrai que nous n'ignorons rien des pensées et des sentiments qu'expriment ces textes; il est vrai aussi que ces mêmes textes ne surchargent pas le visage de Bernanos d'un de ces signes caracté-

ristiques si recherchés par la coquetterie de l'écrivain sur le retour. Mais ils en accusent les traits et les vieilles cicatrices, que ne se lasseront jamais de contempler ceux qui l'aiment. D'autres feindront de regretter que tant d'articles, de messages, de lettres ouvertes, nous aient privé de quelque nouveau *Journal d'un Curé de Campagne* ou d'une troisième *Histoire de Mouchette;* ils témoigneront, une fois de plus, contre les écrits de circonstance si peu dignes, paraît-il, de mériter les faveurs de la postérité. C'est prétendre ignorer que Bernanos tient son journal public, comme d'autres tiennent leur journal intime (et il fallait un écrivain catholique pour l'oser sans impudeur), c'est vouloir oublier que la solitude de cet Aubigné égaré en notre siècle n'est pas la solitude volontaire et grincheuse de Fontenay-aux-Roses ou de Cochons-sur-Marne. « Qu'importe ma vie, je veux seulement qu'elle soit jusqu'au bout fidèle à l'enfant que je fus ! » Cette fidélité, Bernanos est un des rares écrivains du siècle à l'avoir assumée jusqu'à son dernier souffle.

Un commentateur politique tenterait d'imaginer les messages que rédigerait aujourd'hui Bernanos; dans quel réseau ou derrière quelle barricade, il retrouverait la petite fille Espérance de Péguy; de quel cri d'opprobre il saluerait le lancement des fusées interplanétaires. C'est un jeu trop funèbre pour qu'il nous tente. Et puis, la fidélité à soi-même sourd d'une terre trop secrète pour ne pas fourvoyer le logicien. Ce serait jouer aussi que de reprendre les termes cent fois usés pour faire reluire les pauvres phrases à la louange de la voix d'airain, de la cravache, du fer, du feu et du vitriol; nous laisserons ce soin aux embaumeurs.

W. S.

JEAN STAROBINSKY : *L'Œil vivant* (Gallimard).

Si la passion d'écrire se déploie à la mesure d'une essentielle passion de *paraître*, destin et souffrance d'être un « œil vivant », regard regardé, existence qui se donne en et au spectacle, le critique doit remonter jusqu'au montage précis de cette passion qui a fait de chaque écrivain *cet* écrivain, jusqu'à la loi secrète qui gouverne cette quête de l'être par la *montre*, dont l'œuvre est l'expression directe ou le symbole.

« Il faut qu'il se montre, disait Valéry de l'écrivain, et il me montre que la niaise manie de son nom le possède. » Sans doute, mais « niaise » est de trop. La nécessité de l'apparition n'est pas à traiter par le mépris du moraliste; plutôt comme le trait foncier de la condition d'écrire. Le centre d'où rayonne une œuvre, nous nous en rapprochons si nous approchons de ce que la préface de l'essai de Jean Starobinsky nous permet peut-être d'appeler le complexe de Poppée : mobilisation de

l'âme aux prises avec le combat de l'être et du paraître, avec la déception d'un voile qui dérobe en laissant transparaître. A ce combat originel, toujours plus profond que l'expression *littéraire* qui, ne cessant d'y trouver sa source, ne cesse de le dire, Jean Starobinsky nous conduit, guide très subtil, œil lui-même tout à fait pénétrant.

En ce livre d'abord Corneille et Racine. Celui-là, contemporain du philosophe pour qui la première passion de l'âme est l'*admiration*, porte au théâtre des êtres en proie à l'éblouissement puis à la volonté d'éblouir pour être glorieux, c'est-à-dire pour être; le personnage cornélien va de l'admiration à l'être admirable, de la fascination à l'ostentation; le théâtre est la scène où le héros va « nous faire voir » pour se faire voir. Quelque chose de grec subsiste ici par cet étonnement devant, et cette confiance en l'éclat de l'apparence qui est épiphanie et non illusion, gloire que le *Nom* veut saisir.

Avec Racine le croisement des regards, réseau de désirs, si obsédant qu'il soit, n'aveugle pas au point de faire oublier le regard plus lucide qui surplombe déjà tout destin; car Racine a fait l'expérience de cet œil suprême qu'est le Dieu chrétien; dans la mesure où il est vu, le racinien se sent pécheur, « et tandis que les héros s'enfoncent dans l'abîme, les dieux implacables, du haut d'un ciel inondé de lumière, s'affirment les témoins absolus d'un désastre qui exalte leur toute-puissance » (p. 20).

Rousseau et Stendhal forment un autre groupe; avec eux il s'agit du *je;* le monde est miroir où l'écrivain a introduit son propre être aussitôt reflété; la question essentielle maintenant est *égotiste*, comme s'il s'agissait de s'appartenir, d'être soi-même pour être, tâche impossible puisqu'on ne peut se voir que par miroir interposé, et que l'image à peine reflétée, aussitôt vraie et fausse, mène sa vie d'image indépendante, répliquée et déformée à l'infini. Rousseau, c'est Narcisse joué par son image; Stendhal, une sorte de Lorenzaccio du prince Masque, qui ne sait pas quel est son vrai visage, et dont la réussite est l'échec et l'échec réussite.

Ainsi, lisant Starobinsky, notre *intuition* est guidée vers le centre, c'est-à-dire vers cette liberté de l'écrivain captive de son projet d'extase, liberté destinée au spectacle comme chiffre de son propre être; le critique nous introduit à chaque fois au cœur d'un principe d'invention dont l'œuvre dans sa richesse spécifique est l'élan imprévisible auquel cependant nous comprenons *maintenant* que nous nous attendions; car nous sommes remontés vers le lieu de naissance de l'œuvre, assistant maintenant à la parole naissante de l'écrivain comme monnayage, à la fois imprévisible et nécessaire, de l'incessante rencontre de l'événement avec l'essence, en d'autres termes, de toute la circonstance psychique et sociale avec la passion

de dire la vérité. Une généalogie respectueuse du cas d'un auteur dans cette perspective nous rend mieux aptes à comprendre comment fut provoquée l'œuvre, non dans son détail inespéré, mais dans son style propre.

C'est merveilleux comme quatre hommes ici nous deviennent contemporains. La critique a rejoint en eux ce par où ils nous attendaient, fraternels pour nous aussi d'aujourd'hui. Cela a été possible parce que le critique à une époque donnée s'oriente vers les œuvres du passé à partir d'une vue sur l'essence même du geste d'écrire empruntée à sa propre expérience; il y cherche ce que, dans la mesure où le vrai critique est lui aussi écrivain, il pressent ce que doit être *écrire;* il va retrouver chez les auteurs la réponse qu'il a déjà commencé de trouver pour lui-même à la question : « Quelle est la source de l'œuvre en général; qu'est-ce qui jette en avant l'homme dans l'œuvre d'écrire? » Or *nous* apprenons de mieux en mieux à voir en l'écrivain un « œil vivant », comme si de siècles en siècles « modernes », l'écrivain n'avait cessé de serrer davantage son essence, épurant sa passion de tous les traits dont la travestissent immanquablement par ailleurs la « fonction sociale » de l'écrivain, son « engagement politique », et autres intérêts accidentels. Écrire : monter sur le *théâtre* du monde pour voir, se voir, être vu. Plus l'écrivain est contemporain, plus le « monde » semble perdre le sens humain-social où on l'entendait au XVII^e siècle, labyrinthe d'hommes où des héros cherchaient à vivre à la hauteur de la passion métaphysique de l'épiphanie glorieuse; peut-être même le monde est-il aujourd'hui moins rapporté égoïstement au pôle du « je » comme galerie de glaces pour une image et une aventure. Otés les problèmes du théâtre et de l'égotisme, reste la poésie, passion d'un œil tout à fait pur, insoucieux de sa propre psychologie, pour le *monde* comme séjour et mystère — ou si l'on préfère, pour la « Nature » qui peu à peu reprend toute la place. Nul doute qu'un jour Starobinsky ne nous aide avec la même exemplaire pénétration à comprendre ce qu'est la poésie.

M. D.

PHILIPPE ARIÈS : *L'Enfant et la Vie familiale sous l'Ancien Régime* (Plon).

Un historien est un homme comme les autres, avec ses préférences, ses passions, son idéologie. Quel que soit son désir d'approcher de la vérité, de la serrer au plus près, ce qu'il *est* incline toujours ce qu'il *fait* et marque les résultats de sa recherche. M. Philippe Ariès n'échappe pas à ces servitudes. Lorsqu'il écrit que la philosophie « des lumières » veut réserver « l'instruction aux riches, car étendue aux pauvres, elle les

détournerait des conditions manuelles et en ferait des ratés », lorsqu'il cite longuement Voltaire à l'appui, mais signale à peine Condorcet, qui pensait le contraire, il fait œuvre nettement partisane. Il ne dit pas un mot non plus des multiples déclarations de la Révolution française en faveur de l'enseignement : « L'instruction est le besoin de tous. La société doit favoriser de tout son pouvoir les progrès de la raison publique et mettre l'instruction à la portée de tous les citoyens » (Constitution de 1793). M. Ariès écrit encore que « dans la société de l'ancien régime, le travail n'occupait pas autant de temps dans la journée, ni d'importance dans l'opinion ». C'est jouer sur les mots. Certes il y avait des classes entièrement oisives, mais les ouvriers et artisans travaillaient douze heures par jour et davantage, ce qui occupe, il faut en convenir, une bonne partie de la journée. On discerne ainsi en filigrane les tendances de l'historien. Il est toujours bon de s'y référer pour lire son œuvre avec critique et avec profit.

Ces réserves faites, le livre de M. Ariès est passionnant et foisonne de faits, d'idées, de paradoxes. Historien démographe, il a été frappé des caractères de la famille moderne et, pour en expliquer l'originalité, est remonté jusqu'à l'Ancien Régime. Loin de penser que la famille actuelle est affaiblie, il croit — et tente de prouver — qu'elle est sentimentalement beaucoup plus forte qu'elle ne l'était autrefois, que le sentiment de la famille s'est développé en même temps que celui de l'enfant à une époque relativement récente, lorsqu'elle s'est dégagée « à la fois du biologique et du juridique pour devenir une valeur, un thème d'expression, une occasion d'émotion. »

Pour étudier cette histoire, toujours difficile, d'un sentiment, Philippe Ariès aborde le sujet par tous les biais possibles : l'iconographie aussi bien que la littérature, les mémoires, les correspondances, les ouvrages spécialisés, comme ces « civilités » qui se multiplient à partir du XVII^e siècle, apportent des documents précieux, si l'on sait les interpréter.

La notion de l'enfance, qui nous semble si claire, si évidente, ne s'est imposée que très lentement. Jusqu'au XII^e siècle, l'enfant n'apparaît dans l'iconographie que comme un homme en réduction. Le *Putto*, l'Éros antique, n'est retrouvé qu'à la fin du XIV^e siècle. Les portraits d'enfants ne se développent qu'à partir du XVI^e siècle. Les enfants, en effet, mouraient en si grand nombre que l'on n'y attachait guère d'importance : « J'ai perdu deux ou trois enfants en nourrice, non sans regrets, mais sans fascherie », disait Montaigne. A peine sevrés, les enfants étaient intégrés directement dans la société des adultes, dont rien ne les distinguait, pas même le costume. Ce n'est qu'à la fin du XVI^e siècle qu'ils sont vêtus d'une manière particulière. C'est la reconnaissance implicite qu'ils appartiennent,

désormais, à une société séparée de celle des adultes. Après le costume, les jeux. Les enfants jouent d'abord aux mêmes jeux que les adultes, puis ces jeux ne sont plus conservés que par eux et les classes populaires : « Cette coïncidence nous permet d'entrevoir dès maintenant un rapport entre le sentiment de l'enfance et le sentiment de classe. »

Le journal du médecin de Louis XIII enfant, nous ouvre d'étranges perspectives sur l'attitude des adultes à l'égard de la petite enfance. Certes, la cour d'Henri IV ne passait pas pour un modèle de rigorisme. Mais tant d'impudeur nous paraît aujourd'hui surprenant, presque révoltant. Au contraire, lorsque l'enfant a sept ans, on commence à lui apprendre la décence du langage et des gestes. Gerson, au XV^e^ siècle, puis les moralistes, aussi bien catholiques que protestants, jésuites que jansénistes, d'accord pour une fois, se rencontrent sur des principes d'éducation. Plus de « mignotage ». On fait appel à la dignité, à la raison. A quoi s'ajoutent, au XVIII^e^ siècle, des soucis d'hygiène à des fins morales, pour combattre la mollesse, la paresse, la concupiscence.

Philippe Ariès retrouve dans notre tradition scolaire des traces de son origine médiévale : la persistance de l'enseignement du latin, par exemple. Le parcours est long et plein de pittoresque. Il faut lire les pages consacrées au vagabondage scolaire du futur humaniste Thomas Platter. De l'enseignement médiéval, où se mélaient les enfants et les adultes, aux classes hiérarchisées d'aujourd'hui, des « béjaunes » mendiant pour l'entretien de leurs « bacchants » aux sages élèves des collèges de Jésuites et des Petites Écoles de Port-Royal, de l'anarchie à la discipline, de l'externat à l'internat, on en arrive au XIX^e^ siècle, où, selon Philippe Ariès, l'éducation des enfants est moins « démocratique » que sous l'Ancien Régime. On distingue de plus en plus un enseignement pour le peuple et un autre pour la bourgeoisie : « tendance qui n'est pas étrangère à la révolution cartésienne des idées claires et qui aboutit aux sociétés égalitaires modernes où un compartimentage géographique rigoureux s'est substitué aux promiscuités des anciennes hiérarchies. » Séries d'affirmations plus que discutables. Mais nous avons vu de quel côté incline M. Ariès. Il s'agit de montrer que la société de l'ancien régime était finalement beaucoup plus « humaine » que celle issue du siècle des « lumières » et de la Révolution.

Autour du sentiment de l'enfance, s'organise peu à peu la famille, telle qu'elle nous apparaît aujourd'hui. Aux grandes maisons où se coudoyaient parents, enfants, serviteurs, employés, commis, clercs, succède au XVIII^e^ siècle une famille beaucoup plus étroite, qui vit repliée sur elle-même et prend de plus en plus de distance à l'égard de la société. On recherche désormais l'intimité, l'isolement. La vie professionnelle se sépare

de la vie privée. La famille bourgeoise se constitue et son style gagne peu à peu les autres classes sociales.

Dans ce siècle individualiste, ce n'est pas l'individu, c'est la famille qui a gagné, conclut Philippe Ariès. « Tout se passe comme si la famille moderne se substituait à la défaillance des anciennes relations sociales pour permettre à l'homme d'échapper à son insoutenable solitude morale ».

Livre riche, paradoxal, irritant parfois, mais qui fraye un chemin dans l'un des domaines de l'histoire les plus mal connus, les plus difficiles à atteindre, et qui nous concernent cependant directement : l'histoire de ces sentiments qui nous apparaissent souvent comme des évidences biologiques, alors qu'ils sont le résultat d'une longue évolution historique. Rien n'échappe finalement à l'histoire.

ÉDITH THOMAS

JEAN FALLOT : *Prestiges de la science* (La Baconnière).

Nous n'avons plus le droit d'être aussi fous que l'a été Renan. La sanglante extravagance de Hitler et l'énorme bûcher de Hiroshima devraient nous faire trembler. C'étaient les tout-puissants effets d'un demi-savoir qui a perdu son âme. La matière a été violée, non pas selon les lenteurs d'une véritable connaissance, mais dans l'impatience guerrière de la haine. Quelques sorciers tiennent dans leurs mains d'enfant les armes des Titans. Au lieu de maudire ces dons fatals que l'intelligence des nombres, si étrangère aux forces profondes de l'esprit, a tirés des ténèbres, nous sommes éblouis du feu qui va nous rôtir, nous adorons le volcan au bord duquel nous ne laisserons pas même nos sandales. Nous admirons dans les deux colosses dorés, dont la barbarie naguère étonnait l'Europe, les profanateurs de l'espace. Nous avons oublié que les sciences, telles qu'à présent nous les entendons, étaient seulement des procédés utiles qui escamotent la question. C'est parce que nous ne cherchons plus que nous faisons semblant d'avoir trouvé. Il est plus facile, à grand renfort de moutarde, d'épaissir une sauce mayonnaise que de l'expliquer. Nous essayons de tout; nous mettons les pieds dans tous les souliers du diable. Jugeons plutôt de nos merveilles par leur fruit.

Jamais les hommes ne furent plus hébétés. Aux humanités succède l'inhumain, à Homère les électrons, à l'éducation un métier. Une autorité toujours enseignante ne convient qu'à des automates. Nos enfants savent tout et ils ne comprennent rien. Leurs yeux, leurs oreilles, leurs mains, sont attaqués de prodiges. C'est ainsi que le canard de Vaucanson digérait sans pouvoir se nourrir. Les sottisiers se composent d'eux-

mêmes d'après le braire de Midas et les pauvretés des feuilles publiques. Les pythonisses triomphent. Le ministre ne lit pas d'autres romans que ceux dont sa concierge est friande. La plupart des comédies s'amusent des imbéciles en les montrant à eux-mêmes. Les grands chemins sont embarrassés de voitures dont les conducteurs se précipitent, afin de s'y reposer, dans Vacarme-sur-Seine ou Charivari-sur-Mer. Car le tapage est devenu l'instrument des solitudes. Le vide demande au bruit d'écarter la pensée. On danse de peur de marcher. Le sommeil s'est fait pilule, l'amour liqueur forte, la mort syncope. La niaiserie universelle fausse ma serrure. Le Congo m'ôte l'appétit. L'avion dispute les amants à leur murmure. La paresse même a cessé d'être divine. Mon évêque n'ose plus rompre en visière à Galilée et le Père Teilhard de Chardin tire Jésus du côté de l'atome, dans un jargon à faire vomir les rois mages.

Périssent donc les hommes et vive la science.

ROGER JUDRIN

***

LETTRES ÉTRANGÈRES

JAMES GOULD COZZENS : *Par l'Amour possédé*, traduit de l'américain par MARIE TADIÉ (Albin Michel).

Comme le dit excellemment Michel Mohrt dans sa préface, James Gould Cozzens est l'un des rares romanciers américains à illustrer aujourd'hui une tradition qui s'accommode mal des impatiences de style, communes aux Norman Mailer et autres Saul Bellow. Cozzens, lui, est conscient du travail soigneux qu'il entreprend de livrer, avec toute sa minutie un peu désuète, au lecteur assoiffé d'idéal. Proche de Henry James par le réalisme de ses descriptions, et de John P. Marquand par l'élégance de ses idées aristocratiques, il nous présente, sans rien nous épargner de ses complexes, un portrait de l'Américain réactionnaire, comme on en trouve dans la société bostonienne ou philadelphienne.

Arthur Winner (ce n'est pas par hasard que son nom de famille signifie : victorieux) est, dans la force de l'âge, un citoyen riche et respecté. Il est aussi — là est son originalité — un être capable de se détacher de soi, et d'admettre ses défauts, voire les vices d'une existence qui n'a pas toujours été droite. Son introspection — le roman est à la troisième personne, comme par

pudeur, mais on devine qu'il devrait être à la première, et s'appliquer à la fois à Arthur Winner et à Cozzens lui-même — lui permet de revoir un demi-siècle de passions, de volonté, de décisions claires, de méandres, de va-et-vient. En cinq cent cinquante pages, un homme se penche sur ce qu'il a gardé de son passé; sa méditation dure quarante-huit heures : c'est dire que, les actes et le sommeil retranchés de cette période, il lui reste le temps nécessaire à la lecture de ce livre, pour nous parler de tout ce qu'il a retenu de soi.

Ce bilan passionné aboutit à deux constatations, de la part d'Arthur Winner : la première, c'est que ses principes ont vieilli et ne correspondent plus à la société où il vit ; la seconde, c'est que ces mêmes principes sont responsables de sa réussite, et qu'il n'a pas à les renier, fussent-ils empreints des pires préjugés raciaux. Sa dignité est d'accepter, non pas ce qu'il est, mais la lente évolution qui l'a fait devenir tantôt acceptable, tantôt inacceptable à ses propres yeux. Il ne s'absout point ; il ne s'accuse pas davantage. Il laisse à sa lucidité le soin de faire la part des choses, et elle suffit à lui dicter une attitude où le stoïcisme ne va pas sans un vif sentiment de l'inutilité. En dernière analyse, c'est l'amour dans toutes ses formes qui lui paraît coupable de toutes les erreurs humaines, même s'il en est aussi le merveilleux stimulant. L'amour transfigure mais défigure, transforme mais déforme, éblouit mais aveugle. Arthur Winner, tour à tour possesseur de l'amour et dépossédé par lui, regrette d'en être, dans tous les sens, « possédé ». L'irrémédiable ne lui laisse qu'une certaine noblesse un peu raide dans la résignation.

Cette analyse impitoyable procède avec lenteur, et avec une sûreté désarmante. L'élan d'un Sinclair Lewis rejoint ici, comme nous le disions déjà, la maîtrise étudiée d'un Henry James, avec quelques pointes dans la direction de James Joyce. Tant d'opiniâtreté, malgré une traduction un peu littérale et molle de Marie Tadié, finit par laisser une durable impression de puissance.

ALAIN BOSQUET

H.-P. LOVECRAFT : *Je suis d'ailleurs*, traduit de l'américain par YVES RIVIÈRE (Denoël).

Il y a dix ans encore, le nom de Lovecraft n'était connu en France que d'un petit nombre d'amateurs de littérature « fantastique », qui avaient lu son œuvre dans le texte. C'est une assimilation sommaire et hasardeuse de cette œuvre à celle des auteurs anglo-saxons de « science-fiction » qui attira sur elle l'attention des éditeurs français et les incita à publier les admirables nouvelles qui composent *La Couleur tombée du Ciel* — dans le même temps qu'ils « découvraient », avec vingt ans

de retard, le Lovecraft flamand, Jean Ray, dont nous étions quelques-uns, il y a quatre ou cinq lustres, à tenir *les Contes du Whisky*, *le Grand Nocturne* ou *Malpertuis* pour des espèces de chefs-d'œuvre dans leur genre. Mais il semble bien qu'une « malédiction » pèse sur les conteurs « fantastiques » et qu'ils y échappent rarement, nonobstant le précédent Edgar Poe. Hâtivement classé parmi les romanciers d'anticipation pseudo-scientifique (dont il n'est pas plus que Poe ou que Jean Ray), l'auteur de *L'Abomination de Dunwich* et du *Cauchemar d'Innsmouth* ne pouvait que décevoir les frustes amateurs de robots, d'astronefs et de chevauchées interplanétaires, sans pour autant s'imposer à l'attention des autres. Il est désormais peu probable qu'on s'avise jamais de voir en Lovecraft ce qu'il est vraiment : un poète halluciné, le créateur d'une assez obsédante mythologie « fantastique » dont les structures et les personnages s'imposent à l'imagination malgré et parfois à travers une écriture qui n'est pas sans maladresse, beaucoup de redites et même de naïvetés.

L'intérêt des nouvelles réunies sous le titre *Je suis d'ailleurs*, et dont plusieurs apparaissent comme des ébauches ou des brouillons des « grands » récits de Lovecraft, réside en ceci qu'on y trouve à l'état brut ou naissant quelques-uns de ses thèmes familiers, de ses obsessions les plus constantes — ceux ou celles, par exemple, de la « maison maudite », de la marche interminable (fuite ou exploration) dans un paysage ou un décor de cauchemar, de la créature « innommable » tapie dans quelque recoin de notre monde quotidien. La psychanalyse ferait son miel de cette hantise, chez Lovecraft, des souterrains obscurs, des caves, du métro même — car loin de se tourner vers les espaces interplanétaires, l'auteur du *Modèle de Pickman* subit bien davantage l'attirance et la fascination des abîmes souterrains. Freud eût sans doute reconnu là quelque complexe « intra-utérin » — et, de fait, le conte intitulé *Je suis d'ailleurs* n'est pas autre chose que le récit d'une atroce « naissance », au terme d'une gestation obscure, étouffante, laborieuse et débouchant directement sur la pourriture de la mort (c'est d'ailleurs la meilleure — et la plus courte — de ces onze nouvelles.)

Si Poe n'existait pas, reconnaîtrait-on en Lovecraft le plus grand des mythologues de la Peur? Moins original et moins grand écrivain que l'auteur des *Histoires extraordinaires*, il n'est pourtant pas exclu qu'il ait *cru*, plus que Poe, à ses propres mythes; d'où vient que même une certaine naïveté, une certaine maladresse douloureuse de son art exercent sur son lecteur une assez curieuse fascination, comme si elles attestaient la *réalité*, aux yeux de Lovecraft, de cette « indicible horreur » qu'il s'efforce d'exprimer, tant bien que mal, dans ses fables noires.

CLAUDE ELSEN

***

LES ARTS

ACTUALITÉ D'AUTUN

On a beaucoup parlé des sculptures d'Autun, ces temps-ci, et c'est justice. Tandis que le Palais de Chaillot nous présentait une belle exposition de photographies, paraissait le livre de l'abbé Grivet et du professeur Zarnecki.

La sculpture d'Autun est remarquable d'abord parce qu'elle porte à quelques fragments près la marque, sinon la main, d'un seul sculpteur. On ne peut dire d'aucune œuvre romane qu'elle fut comme celle-ci voulue, pensée, composée, exécutée par un seul homme, qu'elle est une œuvre au sens moderne du mot, comme on dit l'œuvre de Balzac ou l'œuvre de Bach, avec un sens et un style.

Or cette œuvre homogène est en même temps géniale. Elle arrive en un temps où les travaux d'approche, les tentatives malhabiles ou partielles ont abouti à la formation d'un mode de sculpter, d'une technique parfaitement adaptée à son objet. La liberté du sculpteur vis-à-vis de son matériau et vis-à-vis de son projet est totale : il dit et fait ce qu'il veut dire et faire, et n'est point trahi par son métier. Œuvre d'un habile homme, mais bien plus : habitée, pensée. Quand on connaît Autun, on aime Autun. On admire Moissac, on est saisi par Vézelay — on aime Autun. Gislebertus, si nous ne le reconnaissions pas aux plissés des tuniques et aux petits ornements caractéristiques de sa manière, nous le reconnaîtrions quand même à ses visages. L'univers d'Autun est marqué par la tendresse et la pitié, comme si chacun des personnages de chacun des chapiteaux avait été l'objet d'une affection particulière et très douce, qui se réfléchit sur son visage et l'illumine — et jusqu'aux animaux qui prennent une expression de tendre intelligence, — jusqu'aux fleurs qui témoignent que rien n'a été créé dans l'indifférence, que rien n'existe qui ne soit beau et digne d'une attention spéciale et délicate. Naïf, le monde d'Autun? Pourquoi dire naïveté quand il s'agit seulement d'un monde clair, non sans douleur mais sans problème, non sans souffrance mais sans aigreur, où toute joie comme toute peine a été, dès le premier coup de ciseau du sculpteur, partagée?

Or en cela même l'art d'Autun est d'une importance particulière. André Malraux nous avait montré comment l'art d'Occident, redevable à l'art byzantin et à l'art barbare, s'en est complètement et définitivement séparé à l'époque romane,

comme le Pantocrator lentement s'est incarné. Autun pourrait bien être l'une des étapes décisives de cette descente dans la figure sculptée de l'« expérience pathétique » qui la rend à la fois unique, irremplaçable, et digne de l'amour particulier que lui voue le sculpteur comme Dieu à la moindre de ses créatures.

L'abbé Grivet est maître de chapelle de la cathédrale d'Autun. Il ne la connaît pas à la manière d'un archéologue, mais comme chez soi. Au vrai, il y habite et, de même qu'on prend des habitudes conformes au lieu où l'on vit, la hauteur de la serrure et la marche d'escalier usée que l'on évite, il en a pris la tournure, l'esprit et le langage. Le *Tympan de la cathédrale d'Autun*, l'*Inventaire d'Autun*, le *Bestiaire d'Autun*, le *Monde d'Autun* (j'en passe), puis il y a quelques mois le curieux *Diable dans la cathédrale* [1] nous avaient familiarisés avec cette bonhommie, cette apparence naïve — j'ai dit apparence et c'est l'apparence même d'Autun qui cache ses vérités sous la simplicité de l'aspect. Il a joint maintenant cette connaissance intime et comme intérieure à la science exacte du Professeur Zarnecki, de l'Université de Londres, et c'est à cette collaboration « anglo-bourguignonne » que nous devons la véritable Somme qu'est *Gislebertus sculpteur d'Autun* (2). Nous pouvons y suivre, minutieusement examiné, chaque détail de l'œuvre du sculpteur, jusqu'aux fragments épars dans les musées des deux continents et ceux qui, à Vézelay et à Cluny, permettent d'imaginer ce que fut sa carrière avant et après Autun. Il faut voir, revoir et revoir encore les deux cents photographies de Gérard Franceschi, saisir enfin cet art dans toute sa force, dans toute sa nouveauté, comme un art d'avant-garde, qu'il fut bien réellement, qu'il est encore à qui sait voir, que son auteur signait avec une fierté, une assurance, une confiance en soi légitimes — légitimées par l'importance que nous lui accordons : « Gislebertus hoc fecit ».

PHILIPPE BEAUSSANT

LA PEINTURE

BALTHUS

C'est avec surprise que l'on a pu lire, avant la promotion, maintenant officielle, que Balthus n'avait pas exposé à Paris, qu'il était inconnu du « grand public » (mais *quel* public ? celui d'un journal du soir ?), que ses toiles, rares, se vendaient « plu-

1. En collaboration avec J.-P. Bayard. Éditions Robert Morel. Paris.
2. Denis Grivet et le professeur Zarnecki : *Gislebertus sculpteur d'Autun*. 98 planches hélio 24 = 32, 186 planches, 3 dépliants, 11 plans. Éditions The Trianon Press, Paris-Londres.

sieurs millions ». Singulière fortune. Ce qui l'emporte, après ce coup, l'arrivée, n'est-ce l'espoir : que le mécanisme soit enfin rompu, celui de l'académisation de tendances dites des beaux-arts, d'un prix, qui, à peine affronté ou subi, autoriserait tous les passages, immédiats, chez certains, à l'abstrait. On souhaiterait d'autres candidats, aux Prix de Rome, et, pour l'instant, un séjour sans académisme, dans un lieu à l'image des autres tendances (que celles de « l'École »). Elles ont chance de composer l'univers des arts maintenant. Balthus saura s'y employer.

DOUZE PEINTRES POLONAIS MODERNES (Musée National d'Art Moderne)

Exposition étriquée, qui devait être, originellement, « cinquante ans d'art polonais », avant les derniers tours de vis. Un exemple de non-liberté, soumis aux fluctuations de « la politique » (mais laquelle, sinon celle qui prônerait encore le « réalisme-socialiste », l'affligeant tableau de Wroblewski, que nous ne pouvons considérer comme peinture, « L'Exécution », 1949). « Le Vatican expose Saint-Sulpice ». Par compensation, on adjoint trois abstraits, bien connus en France, dont Tadeusz Brzozowski (né en 1918, excellent dans les recherches de matière, la « nouvelle » morphologie, peu indécise).

Reste neuf, dont Makowski (on a pu voir une très belle exposition de ses œuvres au Musée national de Varsovie, en 1960). Quant aux cent cinquante, sans trop chiffrer, aux *jeunes artistes polonais*, à leurs œuvres, le silence serait de règle, dans une exposition culturelle. (Cependant on exporte de l'abstrait, à l'occasion, pour donner une fausse preuve de libéralisme.) On le regrette, ce silence, et même l'absence de toute « évocation », dans le catalogue; ce faux-visage attriste, ainsi que telle conclusion, d'une préface de Stanislaw Lorentz : « Une tâche importante incombe aux artistes polonais : celle de rattacher leur activité créatrice aux problèmes des transformations sociales qui ont lieu en Pologne ».

La tâche qui incombe aux organisateurs, désormais, est évidente : produire un choix plus objectif, plus *entier*, qui tient compte des recherches poursuivies. Nous savons qu'elles constituent un exemple de liberté.

KANDINSKY (Galerie Karl Flinker)

Quel chemin ! depuis 1944, une exposition à la galerie « L'Esquisse », malgré le silence, de la presse, des officiels. La revanche est maintenant prise, à une autre époque, de tacherie béate, autodidacte.

Chez le précurseur, en attendant une exposition des « peintures

sur verre », qui doit avoir lieu à Munich cette année (et qui montrera combien le « passage », d'un mode d'expression à l'autre, s'échelonne, est varié; combien il dépend de toute une suite d'expériences, encore inconnue du « grand » public), danse des éléments, sans géométrie inutile, devenue décorative (chez Mortensen, Vasarely, les adeptes du zébré trembleur). On en revient, par les travaux de Kandinsky (on se souvient de « l'aquarelle de 1910 », considérée comme l'un des départs de l'art abstrait), à l'exigence : de vie intérieure. A la rigueur. De 1910 à 1940, aucune rupture, dans l'art de Kandinsky. Taches, lignes, animalcules (venant de l'observation, non des fibrilles hasardeuses), « êtres géométriques », fond noir ou ardoisé, composent un atlas étourdissant, l'univers du ton *(Klang)*.

Univers, cosmos, dominante musicale. Le récent ouvrage de Jean Cassou (« Interférences ») évoque cette dominante et l'alluvion, les fonds de romantisme slave. Chez Kandinsky la précision est resserrement (et non manie); elle soutient l'art des combinaisons. Cette architectonie est inimitable. Dans son plein essor, elle frappe par sa légèreté, sa grâce.

Terre ou ciel, astre : éclatements. Là, chaque dédale a sa valeur, et cesse d'être piège. Moyen de conduction, sans fausse porte, il révèle une série de mouvements, et la lumière émise, perçue, dépend des vibrations, de la science des éclats.

SINGIER (Galerie de France)

Peintures à l'aquarelle : techniques du froissage et de l'incorporé. Dans cette recherche, il ne faut pas oublier l'un des précurseurs, « l'inventeur » : Ladislas Kijno, plusieurs expositions de qualité (chez H. Bénézit). Systématiquement employé, le froissé, chez Singier, avec ajouts plats, mats, unitairement colorés (on farde sans doute une couleur naturelle, dans la pièce ainsi mise en évidence); le froissé est dangereux dans cet emploi, à grande échelle : couleur, plis, dispenseraient de faire. Kijno a su tenter, et sans monotonie, de vastes froissés, d'une belle écriture. Ici on devine la loupe, encore l'obstination, qui ne parvient à dompter les fibrilles — que l'on conteste : elles établissent une nervation semi-mécanique, sans rapport avec les éléments. Dès que l'on admet les matériaux du hasard ou des compressions, sans trop intervenir ensuite, et de façon ample, la main serait comme privée de pouvoir, à la merci du rien, lilliput enjoliveur. On le regrette. La « crise de voir », la crainte des formes, ou l'impossibilité de parvenir à des formes construites, sans éparpillement, résultent sans doute d'une trop grande docilité, à l'endroit du « joli » (du « laid », ailleurs), comme trouvé par hasard.

BRAUNER (Galerie Rive Droite)

On aime la peinture, l'aventure, la recherche. Vient un moment où l'image s'affadit, quand la « mythologie » est comme épuisée ? lorsque l'invention est comme détournée, et pratiquement interdite, par le faisceau d'intentions ? Elles deviennent prolixes, titreuses, dans cette géométrisation de visages-reparties, puzzles, zigzags, avec « annonces » circonstanciées. Atlas de l'image « plate », à long de mots ; peinture à la cire, paire d'yeux, fixité déconcertante, où le « symétrique », la répartition, induisent en erreur, fascinent. L'intention, transposition du monde psychique, devrait s'alléger ; on passerait au plus grand risque, sans répartition concertée.

***

LECTURES

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES : *Cartolines et Dédicaces* (Le Terrain Vague).

Mandiargues a réuni, dans cette plaquette, de menues pièces envoyées à des amis sur des cartolines et quelques dédicaces. Ici un demi-sourire piquant d'humour, là, un éclat de rire sarcastique, là, une image qui brille, seule, monstrueuse, sur un velours noir, là, un trait de fantaisie ingénue, là encore, une grâce d'amour ou d'amitié exquise.

L'homme pauvre a peur de la neige
Le riche en rit durement
Mais la femme qui aime pense
Au tissu blanc du silence
Où s'ébattit son beau corps nu

Les draps sont ourlés par le gel
Les lits vont à vau-l'eau
Sur une immensité noire
Aussi vaste que la mémoire

(Venise, 23-12-1958)

•

A C. et A. M.

Je fis un feu de roses sèches
Car il n'y avait d'autre bois
Sur la plage où mourut sa voix
Qui pût à la belle pauvresse
Offrir des cendres d'amitié
Puis l'amour phénix en été.

•

A B.

Qu'à Bona brune et si blanche
Quand se lève le rideau
De ses paupières pervenche
Astyanax tienne chaud
Comme un cygne sur sa hanche.

ANDRÉ MIGUEL

PIERRE BOUDOT : *L'Algérie mal enchaînée* (Gallimard).

Un officier, mais par nécessité, non par inclination, tient un journal de guerre, pendant deux ans, près de la petite ville d'Aflou que le mont Amour sépare du désert. Il s'agit d'un politique, plutôt que d'un militaire. Ce que j'aime dans cette encre toute fraîche, qui est moins d'un écrivain que d'un homme qui sait écrire, c'est la sincérité d'une douleur qui travaille à être juste. De cette Algérie où il y a oui et non, où l'on ne peut jouer Dieu sans jouer le diable, il est bon que s'élève une voix honnête. Pierre Boudot ose être généreux sans être dupe et malheureux sans être méchant, et tendre aux Arabes sans cesser d'être Français. On devine que cette noble équivoque était difficile à porter. Car les deux bouts de l'opinion ont une manière farouche et commode de détourner la question. Les uns écrasent Mohammed sous des souliers à dormir debout, les autres jettent l'Europe à la mer. Ce qui favorise toujours les partis extrêmes, c'est que les têtes chaudes n'ont pas besoin de conscience. Pierre Boudot a le ridicule, en ces temps violents, d'avoir encore du cœur. Il faut lire ces notes amères qui ne pardonnent rien à personne et qui mettent sur le chandelier les vicissitudes d'une bourgade. Qu'est-ce que l'établissement de deux ou trois écoles et un peu de sang perdu dans le gouffre de l'histoire? Quel est le poids d'une vertu minutieuse et d'une guerre de pots de chambre dans les absurdes balances de la gloire? Cependant, quand un livre

nous enchaîne, feuille à feuille, misère à misère, aux petits combats du vrai contre le faux, de la douceur, fût-elle inutile, contre la dureté, fût-elle efficace, il me semble que cet ouvrage-là devait être écrit parce qu'il doit être lu.

ROGER JUDRIN

A. T'SERSTEVENS : *Les Précurseurs de Marco Polo* (Arthaud).

Excellent écrivain de voyage, A. t'Serstevens sait aussi, quand il se repose, mettre en valeur les grands récits d'autrefois. Voici un passionnant Guide Bleu dans l'espace et le temps. Si Marco Polo est universellement connu, on sait moins qu'il eut de hardis devanciers à la Chine. A. t'Serstevens a présenté, traduit et commenté le *Livre des deux mahométans*, le *Voyage de Jean du Plan de Carpin*, et l'*Itinéraire de Guillaume de Rubruck*. Les Arabes et les Chrétiens nous entraînent à leur suite dans leur chevauchée prodigieuse au cœur du pays fabuleux que désignaient, longtemps encore après leurs récits, de vastes blancs sur les cartes. Animés par le gain, la foi ou l'aventure, ces voyageurs surent voir et faire voir une des plus hautes civilisations du monde à une époque où l'Europe faisait encore figure de bourgade. Il faut mettre au-dessus de tout le récit truculent de Guillaume de Rubruck, sorte de Frère Jean des Entommeures paradant à la cour du grand Khan. Un beau livre pour les amoureux de cartes et d'estampes, de mappemondes et de portulans.

HENRY AMER

***

LES REVUES

CHACUN ET AUCUN

Dans L'VII, *la curieuse revue d'Alain Bosquet et de Roland Busselin, cette* Parabole *de J.-L. Borgès, qu'a traduite Roger Caillois :*

Il n'y avait personne en lui ; derrière son visage (qui, même d'après les mauvaises peintures de l'époque, ne ressemble à aucun autre), et derrière ses discours, qui furent nombreux, fantastiques et agités, il n'y avait qu'un peu de froid, un rêve

que personne ne rêvait. Au début, il crut que tout le monde était comme lui, mais l'étonnement d'un ami avec qui il essaya de commenter cette vacuité, l'avertit de son erreur et lui fit comprendre pour toujours qu'il ne convient pas à l'individu de s'écarter des normes de l'espèce. Une fois, il pensa qu'il trouverait peut-être dans les livres un remède à son mal et il apprit de cette manière ce peu de latin et cet encore moins de grec que devait mentionner un contemporain. Il considéra ensuite que la pratique d'un rite élémentaire de l'humanité pouvait bien être ce qu'il cherchait et il se laissa initier par Anne Hathaway, au cours d'une longue sieste de juin. A vingt et un ans, il se rendit à Londres. Instinctivement, il s'était déjà entraîné à simuler qu'il était quelqu'un, afin qu'on ne découvrît pas sa condition de n'être personne; à Londres, il identifia la profession à quoi il était destiné, celle de l'acteur, lequel, sur une scène, joue à être un autre, devant une réunion de gens qui jouent à le prendre pour cet autre. Le métier d'histrion lui apprit un bonheur singulier, peut-être le premier qu'il connût; mais, le dernier vers déclamé et le dernier mot retiré de la scène, la saveur odieuse de l'irréalité l'envahissait de nouveau. Il cessait d'être Ferrex ou Tamerlan et redevenait personne. Aux abois, il eut l'idée d'imaginer d'autres héros et d'autres fables tragiques. De cette manière, pendant que son corps s'acquittait de son destin de corps dans les bordels et les cabarets de Londres, l'âme qui l'habitait était César, qui néglige l'avertissement de l'augure, et Juliette, qui déteste l'alouette, et Macbeth, qui parle sur la lande avec les sorcières qui sont aussi les Parques. Personne ne fut autant d'hommes que cet homme qui, à la ressemblance de l'Égyptien Protée, put épuiser toutes les apparences de l'Être. Parfois, il laissait dans le recoin d'une œuvre quelque confession, assuré qu'on ne la déchiffrerait pas : Richard affirme ainsi qu'en un seul personnage il joua le rôle de beaucoup, et Iago dit étrangement : « Je ne suis pas ce que je suis. » L'identité fondamentale d'exister, de rêver et de représenter lui inspira des passages fameux.

Il persista vingt ans dans cette hallucination dirigée, mais il fut saisi un matin par la nausée et l'horreur d'être tant de rois qui meurent par l'épée et tant de malheureux amants qui se réunissent, se séparent et agonisent mélodieusement. Ce même jour, il décida de vendre son théâtre. Il retourna dans la semaine à son village natal où il retrouva les arbres et la rivière de son enfance et il ne les rattacha pas à ces autres, que sa muse avait célébrés et que rendaient illustres des allusions mythologiques et des vocables latins. Il fallait qu'il fût quelqu'un. Il fut un impresario en retraite qui avait fait fortune et qui était passionné par les prêts, les procès et la petite usure. En ces dispositions, il dicta le testament aride que nous connaissons et qui écarte délibérément tout trait pathétique ou

littéraire. Des amis de Londres avaient coutume de visiter sa retraite. Il reprenait pour eux le rôle de poète.

L'histoire ajoute que, avant ou après sa mort, il se sut en face de Dieu et lui dit : « Moi qui ai été tellement d'hommes en vain, je désire en être un seul, qui soit moi. » D'un tourbillon, la voix de Dieu lui répondit : « Moi non plus, je ne suis pas; j'ai rêvé le monde comme tu as rêvé ton œuvre, William Shakespeare, et parmi les apparences de mon rêve, il y a toi qui comme moi es chacun, et comme moi, personne. »

Il est un curieux mot de Hazlitt, dont Borgès semble s'être inspiré : « Shakespeare ressemblait à tout le monde, sauf en ceci : c'est qu'il ressemblait à tout le monde. » Mais comment faire porter à la même phrase les deux sens opposés? On y parvient assez bien, sans recourir à la parabole, en traitant les premiers mots en lieu commun — mais les suivants, comment dire? en anti-lieu commun.

***

DE LA PEINE DE MORT

Il est souvent question dans les journaux, et même dans les revues, de l'abolition de la peine de mort. A l'appui de quoi l'on invoque divers arguments, dont les uns sont émouvants et justes, et d'autres tout à fait déplaisants. Parmi ceux-ci, l'argument qui fait grief à cette peine d'être irrévocable.

Évidemment, elle est irrévocable. Mais le fait est que nous manquons terriblement de nos jours de sentiments et de convictions irrévocables. Les magistrats se demandent s'ils ont le droit de punir, les professeurs s'ils ont le droit d'enseigner, les amoureux si les émotions qu'ils éprouvent sont véritablement de l'amour. Il n'est pas jusqu'aux mathématiciens qui ne fassent des réserves sur la vérité de la table de multiplication et aux généraux qui ne se montrent pacifistes. Il est difficile de n'être pas du côté des gens qui ont le courage de brûler leurs vaisseaux.

Peu importe. Il est du moins un point indiscutable : c'est que le condamné à mort, tant que la peine subsistera, a droit à certains égards que revendique très justement dans les Nouvelles du Mexique, *M. Julio Torri :*

Le poteau d'exécution est une institution qui pâtit actuellement de certains inconvénients.

Tout d'abord, on opère aux premières heures de la matinée. L'humidité de l'herbe détrempe lamentablement nos souliers, et la fraîcheur ambiante nous enrhume. Les charmes de notre campagne diaphane s'effacent avec les brumes matinales.

La piètre éducation des chefs d'escorte prive les exécutions par les armes de bon nombre de leurs plus fervents partisans. Décidément, les bons usages qui, jadis, rendaient la vie noble et douce, et donnaient au commerce quotidien grâce et dignité, se perdent irrémédiablement chez nous. On fait de rudes expériences avec la courtoisie toute particulière des soldats. Même les hommes les mieux trempés se sentent amoindris par la façon d'agir des gens à qui incombe pour un instant l'ingrat devoir de commander et de châtier.

Les simples soldats ont parfois une allure déplorable : habits fatigués, barbes mal rasées, « godillots » couverts de poussière, sans compter le plus grand laisser aller dans la tenue. Bien que l'on ne doive passer que de brefs instants devant eux, il est impossible de ne pas souffrir à leur vue. On comprend que bien des criminels condamnés à la peine capitale demandent à avoir les yeux bandés.

En outre, quand on demande, comme grâce suprême, un peu de tabac, ce sont des dames de charité, douées d'un zèle admirable et d'une ignorance crasse en fait de mauvaises habitudes, qui en distribuent d'une qualité exécrable. Il en va de même pour le petit verre d'alcool prévu par le règlement. La pâleur de nombreux condamnés, au moment fatal, n'est pas due à autre chose qu'à la mauvaise qualité de l'eau-de-vie qui leur arrache les entrailles.

Puis, il y a aussi la carence de spécialistes en matière d'exécutions dans la presse d'information. Le courriériste de théâtres, le reporter sportif, est tout aussi bien chargé de la rubrique des exécutions que des incendies. Pernicieuse confusion. Une exécution capitale ou un incendie ne sont ni un sport ni un spectacle théâtral. De là le style ampoulé, affligeant pour le *connaisseur*, les expressions d'une lecture si pénible, telles que : « visiblement ému », « son visage trahissait le repentir », « le terrible châtiment », etc.

Si l'État veut éviter d'une manière efficace les évasions de condamnés à la peine capitale, point n'est besoin de multiplier

le nombre de gardiens, ni de surélever les murs des prisons. Qu'il purifie tout simplement de ses accessoires déplaisants et de sa pompe ridicule, un acte qui, aux yeux de certains, revêt encore une certaine importance.

***

LE SOTTISIER

COMMENT NOTRE HAUT-COMMANDEMENT VOYAIT LA GUERRE DE 1939-1945

« A l'heure H, sur 1 200 mètres de profondeur, tout le dispositif adverse visible de la base de départ est envahi par des unités de chars marchant à 10 ou 15 kilomètres à l'heure. Aussitôt après, les sections de chars patrouillent et fouillent le terrain, chacune dans sa zone, sous la trame sifflante des trajectoires tissée par la base de feux d'infanterie Plus haut, les obus dessinent un dôme aux sonorités plus graves... L'horizon est fermé par un immense rideau d'obus fumigènes. L'infanterie, ardente, confiante, impatiente de la victoire, s'avance déjà rapidement. Voilà notre doctrine d'emploi des chars modernes ! Une fois encore, l'Armée française est en tête. »

(Extrait de la *Revue de l'Infanterie*, juillet 1939.)

***

Dans L'ŒIL *(février) un curieux entretien entre Michel Conil-Lacoste et Hundertwasser :*

Le tachisme, c'est l'opération — capitale — consistant à se faire le témoin d'un acte pictural instantané. Un acte essentiel, mais que les tachistes ont tort de vouloir prolonger. Ma spirale est née du désir de *faire des taches lentement.* Le tachisme, c'est une explosion. Au lieu de répéter l'explosion, j'ai voulu en faire une évolution.

*

Alexandre Vialatte remarque très justement dans LA MONTAGNE (1er *mars*) :

La différence est faible, et la distinction difficile, entre le travail et le loisir, encore qu'on se rende compte assez vite que

le travail est le moins fatigant. Quand le guide et le villégiateur viennent d'arriver au sommet du Mont Blanc en passant par une paroi lisse qu'on ne peut escalader qu'avec les griffes et le bec, au moyen d'une échelle pliante, le guide a les joues roses, le souffle régulier et réclame une choucroute garnie, le villégiateur n'est plus qu'une pattemouille gémissante, une gélatine irresponsable, une éponge de malédiction. Il n'a plus d'ongles, il n'a plus de dents. Il réclame un lit sur-le-champ, ou à défaut une chaise pliante. C'est pourtant le guide qui travaille et le villégiateur qui s'amuse; c'est le villégiateur qu'on envie. On voit par là que loisir et travail ne se différencient que dans l'esprit. Le loisir est un état d'âme.

*

On est vaguement surpris, mais enchanté, de lire dans *le Monde* les excellentes chroniques (dramatiques) de B. Poirot-Delpech : celle, par exemple, qui a trait aux *Exaltés* de Musil.

***

ERRATUM

Dans l'article de Jean-Paul Weber sur *Les trois Matières* de S. Lupasco, paru dans le dernier numéro de la Revue, il convient de lire, p. 526, l. 35, *méontologie* (théorie du non-être), au lieu de *déontologie*.

LE TEMPS, COMME IL PASSE

REMARQUES SUR LES MALADIES DE LA VERTU

André Berge distingue les vertus creuses qui sont le courage, l'énergie, l'austérité, l'obéissance et la fidélité d'avec les vertus pleines qui sont la bonté, la générosité, la sincérité et la justice. Hélas ! dès qu'il s'agit des hommes, la définition, qui dût sembler sage, ne laisse pas d'être brouillonne et paresseuse, car enfin il faut du courage pour être juste et de la bonté pour rester fidèle et de l'énergie pour être sincère. L'obéissance n'est pas l'amour de l'esclavage; on peut suivre la règle parce qu'on en approuve la raison. Que la soumission soit aussi la source des lumières, qui le nierait? Si je commence par me rebeller contre un auteur ou contre un maître, je ne tirerai d'eux aucun fruit. L'humilité du savant est glorieuse. Les exercices du musicien ne sont pas d'une autre nature que les pénitences des moines.

Il n'y a pas de morale qui soit pour l'homme sans être contre lui, et réciproquement.

Le médecin nous propose de laisser là l'autorité des prophètes qui se perdent en Dieu ou qui s'absorbent dans la matière jusqu'à ne considérer que les vertus de troupeau. Il s'agirait de moyenner un accord d'une médiocrité distinguée. Est-ce notre faute si les héros sont admirés, si notre calendrier est celui des saints, si l'étude des génies est le pain des écoles, si la sagesse a besoin des fous? La plus humble des têtes pensantes ne se contente de rien de moins que d'un système du monde. Le goujat veut savoir d'où vient l'eau; les rapports de la bouche au robinet ne lui

suffisent pas; si vous dites que la source importe peu, vous n'entendrez jamais rien à la nature de la soif; ceux des athées que j'ai connus, et qui cherchaient le bien, avaient des dogmes, des livres sacrés, des idoles.

Dès qu'un homme me parle des enfants, et surtout des nouveau-nés, je ne l'écoute plus. Je préfère aux contes de Freud les contes de Perrault. Puisque vous êtes persuadés qu'on ne rentre plus dans le paradis, comment osez-vous en faire sonner les clefs à vos ceintures? Aucun de nous ne connaît l'enfant qu'il a été, sinon par l'écho absurde d'une famille. Un père et une mère, après qu'ils ont fait un enfant, commencent enfin à l'inventer.

André Berge n'est pas éloigné de soutenir qu'une morale inutile cesserait, du même coup, d'être morale. Cela conduirait à penser que nul n'accomplit un devoir qu'afin d'exercer un droit.

« Soyez parfaits comme votre Père du ciel est parfait. » Un Arabe, que j'ai connu, trouvait que Mahomet, mieux que Jésus, parlait à l'homme. Mahomet, disait-il, ne demande ni à l'esprit ni aux mœurs de faire violence à notre condition. Une vertu inaccessible nous ôte le goût des mérites qui sont à notre portée. Faute de pouvoir être un saint, je tomberai au-dessous du cochon. — Ces observations seraient assez raisonnables si chacun savait par avance jusqu'où il lui serait donné de s'élever. Selon Spinoza, l'homme n'a que faire de la perfection du cheval. Mais il se trouve que la démesure est notre mesure. L'âme a tiré du corps d'incroyables ressources et l'intelligence ne se lasse point d'étonner l'intelligence. Vous avancez qu'il est insensé d'inviter l'homme à faire le dieu et qu'une morale trop sublime vous devient aussi étrangère que l'anneau de Saturne. Or l'anneau de Saturne nous occupe, et l'étoile polaire n'est pas logée trop haut pour le navigateur. Si l'astronomie est plus parfaite que la médecine, c'est peut-être que nous avons besoin des astres pour marcher droit. Que nous veut donc une morale qui ne veut pas tout?

Le bien a besoin du mieux pour faire assez bien.

Vous souhaitez du plomb à nos ailes. Mais l'avion monte au ciel de tout son poids.

La vertu, dites-vous, plaît trop aux vertueux. Cependant vous soutenez que la joie est bonne. Si certaines privations sont des joies, que vous importe qu'elles soient privations, dès là qu'elles sont joies? Si Iphigénie choisissait d'être sacrifiée, de quoi se plaindrait-elle et de quoi la plaint-on? Le héros qui tâche à grimper sur une montagne est admiré à proportion que sa mort sera plus vaine. On courait applaudir, pendant la guerre, cette Antigone qui ne mourait pas même pour un mort mais pour mourir. Qu'un génie ruine quelquefois sa famille n'a jamais rendu admirable cette famille-là. On n'a point élevé de statues aux notaires à cause de Voltaire et de Cézanne.

On ne saurait fonder la morale sur le bon sens parce que le sens du bien n'est pas du tout le bon sens.

Il vous semble que le pur exercice n'est rien. Pourtant la société paye très cher l'inutilité des athlètes et l'étude de la rage a commencé par l'étude des cristaux.

Le frein, il est vrai, importe autant que le moteur. Est-ce notre faute si les hommes n'achètent pas une voiture afin de s'arrêter?

Il est absurde, dites-vous, d'être essentiel. Toutefois La Rochefoucauld laisse plus de grain que La Calprenède, et Mallarmé que Leconte de Lisle et Valéry que Jules Romains.

La vertu de l'abeille dépend du profit qu'en tire la ruche. Un homme est infiniment plus qu'un citoyen.

André Berge dit que les mots trahissent les délicatesses de la morale. D'où vient pourtant qu'où la pensée fléchit l'expression se découd?

Je vous accorde que celles de nos pensées que nous n'acceptons pas ne sont pas nos pensées. François Maynard disait que sa plume était une putain mais que sa vie était une sainte. Il n'empêche que Descartes était parvenu à ne faire que des songes raisonnables.

La connaissance décrit, la morale prescrit. Diogène était un homme qui s'était pris pour un chien.

On voudrait que le livre d'André Berge fût parfait, mais c'est une maladie que sa vertu n'a pas.

ROGER JUDRIN

LUISE

L'arbre de songe dont
un soleil de silence
projette sur moi l'ombre,
à peine s'il frémit
quand tourne ce soleil
et l'ombre de sommeil
m'ôtant des yeux sa main
lente me laisse nu.

Est-ce la neige avec
sa vieille torche blanche
qui se remontre au seuil
de tes caves, mon cœur?
Aux fenêtres qu'encombrent
de saints objets, l'oiseau
pépie timide. Ainsi
nous visite le jour.

Voyez, braises du sang
qui dans l'âtre des veines
dormîtes, quels dieux luisent
sur le trône du monde.
L'homme ne peut atteindre
à leur compacte gloire
ni l'âme n'ose qu'humble
entrer en leur conseil.

Qu'ourdissez-vous, substances?
Seigneur cuivre, ta cuve
cache et contient l'ardente
ombre que, rutilant,
ton flanc nie. Maître fer,
lame des vents d'hiver,
bénis sont tes chemins
bleus dans la miche bise.

Salut, jatte de bois
où les paumes des morts
polirent jusqu'aux fibres
l'effigie d'un grand arbre.
Auprès de quoi le grès
dresse une souche creuse
en qui les sédiments
du saindoux rance gisent.

Pinte d'étain, qu'est terne
en toi l'éclat du juste!
La lampe de faïence
est peinte et triste sans
l'astre qu'elle enfantait.
Mais oh! la vitre, ô cœur
sans secret, schisme en qui
l'âme et l'amour se pleurent.

Que vos charmes lustrés,
idoles sages, laissent
le frêle vivant boire
à sa source le jour.
Que le cher demi-jour
vous garde en chambre. Adieu.
Le soir redescendra
borgne baiser vos ventres.

La blême rose d'aube
est en fleur sur le toit.
Une étoile en exil
brille dans l'herbe ombreuse.
Un arbre noir s'insurge
au faîte des collines
contre les corbeaux d'or
qui vont voir l'orge naître.

A peine éclos le ciel
rabaisse sa paupière,
douce nue dont les pleurs
lourds tombent sur les champs.
L'odeur qui de la glèbe
et des écuries monte,
loue l'averse au-devant
de qui les germes montent.

Soudain ruisselle le
soleil sur les buis. L'eau
se retire dans la
citerne. Le soleil
l'atteint de reflets. L'eau
se terre. Je me penche.
L'eau brille sombre autour
de mon ombre sur elle.

JEAN GROSJEAN

UNGARETTI
ET LA POÉSIE DU DÉTACHEMENT

« Le poète d'aujourd'hui, dit Ungaretti, cherche à mettre en contact des images lointaines, sans fil. » Le poète établit donc des contacts, mais ces contacts ont lieu entre des objets qui restent détachés les uns des autres et de celui même qui les contemple. Un double isolement caractérise les images. Condamnées à n'être liées les unes aux autres par aucun fil, condamnées à n'exister jamais que loin de l'esprit qui les pense, les images n'apparaissent que dans la distance, plus encore, rien qu'en apparaissant elles révèlent la distance. Entre elles, autour d'elles, à partir d'elles, jusqu'à elles, s'offre une étendue qui est composée, non pas de quelque chose, mais d'une absence de choses :

D'une fleur cueillie à l'autre offerte
L'inexprimable rien.

Entre une fleur et une autre fleur, entre un moment et un autre moment il n'y a rien, rien que le rien lui-même. C'est cet inexprimable rien qu'au-delà de chaque moment le poète voit réapparaître. Le rien, c'est en premier lieu le gouffre de la durée. Gouffre que, par exemple, du pont d'un navire l'on découvre, quand on voit le rivage s'effacer inexorablement dans la distance. Poète du temps, Ungaretti est le poète du détachement, de l'éloignement, de la séparation progressive. Dans sa poésie, un mouvement universel entraîne les objets loin du regard. Ils se retirent, ils s'amenuisent, ils accusent de plus en plus nettement leur finitude; cependant qu'autour d'eux, occupant dans le champ du regard une part de plus en plus grande, se déploie la démesure

de l'espace. La poésie du temps se révèle donc aussi poésie de l'étendue. En s'enfonçant dans le passé, les objets dévoilent l'immensité où ils s'engouffrent. Ils sont comme la pierre qu'on jette dans un puits pour en évaluer la profondeur. A l'instar de celle de Leopardi, la poésie d'Ungaretti marque le contraste entre le fini des choses et l'infini ou indéfini où elles se perdent. Ce contraste aboutit à une unification, non par fusion, mais par élimination d'une des parties contrastantes. En présence de l'infini le fini ne peut que s'effacer, que faire place nette. Dans cette poésie il y a un processus perpétuel d'engloutissement. Le fini est absorbé par l'infini. Reste l'infini seul, c'est-à-dire l'espace, c'est-à-dire rien.

Ainsi se manifeste un des caractères les plus émouvants de la poésie d'Ungaretti. Comme celle de Mallarmé, de Rilke, mieux encore, comme celle d'Ossian, elle devient significative, non plus seulement de ce qui se passe et de ce qui passe, mais de la permanente uniformité d'un monde d'où s'est retiré tout ce qui a passé. Lorsque les objets ont finalement disparu dans la distance, rien ne subsiste qu'un espace précisément équivalent à l'absence de ces objets. Alors entre cette absence et le poète une dernière relation s'établit, qui, comme chez Ossian, peut se représenter par le symbole du regard aveugle ; aveugle, non parce que l'œil a perdu le pouvoir de la vision, mais parce que, dans le vaste champ du regard, plus aucun objet de vision n'est resté perceptible.

Pourtant c'est à l'instant même où les choses disparaissent (au fond de l'horizon, sous la surface, loin du moment présent), qu'il leur devient possible de réapparaître dans un autre monde ou sur un autre plan de la durée. De la même façon qu'Ungaretti est le poète des disparitions, c'est-à-dire des opérations négatives par lesquelles l'esprit reconnaît l'ampleur du vide que l'oubli creuse, il est aussi, et au plus haut degré, le poète des réapparitions, c'est-à-dire des repérages grâce auxquels, au fond d'espaces équivalents, la pensée redécouvre les formes perdues. Phénomène du souvenir, qu'il ne faut pas confondre avec la reviviscence proustienne, et qui est ici, au contraire, la réminiscence

lointaine d'un état ou d'un objet qui ne cesse d'être inactuel ; de sorte que, chez Ungaretti, la mémoire, au lieu de rapprocher le passé du présent, l'en écarte le plus possible. Se souvenir n'est plus synonyme de se rappeler, il signifie même exactement le contraire. Sourds aux sollicitations, aux cris de *rappel* de l'esprit, qui voudrait les ramener à lui pour les faire revivre, les souvenirs ne bougent pas, ils restent là où ils sont dans la profondeur de la durée. Pour s'unir à eux, l'esprit n'a d'autre ressource que de se porter vers l'endroit lointain où ils résident, et, pour cela, de quitter l'actualité sans retour. C'est à ce délaissement du présent que nous assistons dans maint poème. Le présent, sans caractère propre, n'est que le reflet dégradé d'une perfection perdue :

Chacune de mes heures
je l'ai vécue
une autre fois
dans une époque profonde
hors de moi.

Ce qu'il y a de frappant dans ces textes, ce n'est pas le phénomène de paramnésie qu'ils décrivent ; c'est qu'ou bien le passé évoqué par eux se révèle comme ayant subi les mêmes dégradations que le présent auquel il se substitue ; ou bien il est intact et, dès lors, condamné par sa perfection même à appartenir à un temps radicalement différent du nôtre. Un même sentiment d'usure et de fatigue unifie toutes les époques récentes. Si l'esprit veut y échapper, il est forcé de s'enfoncer dans une antériorité indéfiniment lointaine. A la limite, l'esprit *dépasse* le passé, débouche au-delà de toute mémoire individuelle, historique, voire même mythique. Tel est le temps de l'« innocence », que le poète retrouve en rebroussant chemin jusqu'à ses origines.

En deçà de toute existence il y a ce par quoi commence l'existence ; en deçà de toute mémoire il y a ce qui est encore sans mémoire. Antécédente à tout, l'innocence est elle-même sans antécédent. Elle est, et il lui suffit d'être. Origine du temps, l'innocence est hors du temps, elle

existe dans un moment qui n'appartient à aucune durée.

Comme Hölderlin ou Rimbaud, Ungaretti s'efforce d'échapper au temps en se reportant au seul moment qui soit affranchi du temps, le moment originel. Et cet effort l'exilerait sans doute à tout jamais dans le plus profond passé, si, à chaque instant, en s'interrompant, en cessant de couler et de durer, le temps soudain ne permettait à un nouveau moment originel de jaillir. La poésie d'Ungaretti est faite de jaillissements et de brisures. Peu de poésies sont aussi marquées par la pensée de la mort. Mais la mort ici n'est jamais terminale ; elle est, au contraire, essentiellement initiale. C'est en partant du néant que commence l'être, et que commence la connaissance de l'être. C'est en partant de la mort, et d'une mort réitérée, que commence la vie, elle-même réitérée. Si, comme l'écrit Ungaretti, la vie du poète est « naufrage sans fin », cette catastrophe mainte fois recommencée n'a pas seulement pour effet l'engloutissement, mais la libération et la survivance :

Et tout de suite il reprend
le voyage
comme
après le naufrage
un loup de mer
survivant.

C'est la mort, ce sont toutes les morts au long de l'existence du poète, qui lui permettent, au-delà de ces morts, de survivre, de revivre. Le temps n'est pas un mouvement continu qui emporterait l'être loin de la perfection originelle. C'est, au contraire, une réalité discontinue, faite de l'apparition successive d'instants entrecoupés, entre lesquels il y a du jeu et de la distance. En survivant toujours par delà son naufrage, la poésie d'Ungaretti ressaisit en chaque instant la puissance du moment originel. Ce moment, elle le retrouve au milieu du néant de durée qui l'entoure et l'isole — rendu à l'intégrité de l'innocence par le détachement.

GEORGES POULET

LE MOIS

LES MATÉRIOLOGIES

Sauf un gardien de musée qui montrait sa désapprobation, les gens de toute espèce qui sont passés dans les salles de la récente exposition Dubuffet ne cachent pas l'émotion reçue au contact d'un art à si haute tension que l'on chercherait vainement pareille puissance de choc à l'heure actuelle, et je serai peu original en écrivant que le Pavillon de Marsan nous avait rarement proposé un spectacle de cette importance. Il faudrait, pour essayer d'en parler convenablement, un espace et un temps qui ne sont pas à ma disposition ici ni aujourd'hui. Mais je voudrais dire quelques mots des dernières œuvres de Jean Dubuffet, les *Matériologies*, que l'on peut considérer comme une sorte d'aboutissement commun à plusieurs tentatives précédentes, et dont l'enseignement est précieux pour comprendre l'unité profonde d'une peinture dont les aspects superficiels sont aussi variés que ceux de la création même.

Les *Matériologies* sont des tableaux d'assez grandes dimensions, bâtis généralement de papier mâché, de pâte plastique et de papier d'argent froissé puis assombri par un colorant; quelques-unes (des plus anciennes) font usage d'éléments botaniques encore; le support employé est le panneau d'isorel, le panneau de lattes, le grillage même, plutôt que la toile, par souci de rigidité sans doute. Le relief est aussi notable dans les *Matériologies* que l'était son absence (ou son contraire) dans les *Texturologies*, tout unies, toutes plates et lisses, et ainsi les premières accrochent tyranniquement l'œil aux accidents de leur surface, tandis que l'étendue des autres l'invitait à glisser éperdument et

suggérait l'infini au regard de l'observateur. Par là, les *Matériologies* pourraient s'inscrire au grand catalogue de la sculpture non moins qu'à celui de la peinture (chose ordinaire, en somme, dans une époque où les genres cherchent une voie commune où ils se réuniraient tous). Ces tableaux (ces bas-reliefs) ont un coloris très foncé, d'un brun noirâtre ou tirant sur le violet, allant jusqu'aux approches du noir absolu. Et le papier métallique brille aux ravinements de la masse obscure comme une veine de métal précieux sous la gangue de pierre ou d'argile. Lorsqu'en Sardaigne, il y a cinq ou six ans, on me fit visiter les galeries d'une mine de plomb argentifère abandonnée par ses premiers exploitants sous la menace de coups de fusils, je vis scintiller ainsi le filon à la lumière d'une lampe à acétylène que l'on promenait devant la paroi, et j'ai souvenir d'un enchantement pareil à celui que je dois aux *Matériologies*.

L'idée de trésors enfouis dans la nuit de la terre a beaucoup préoccupé (inquiété ou charmé) les romantiques allemands, qui la tenaient de plus anciens quêteurs, et notamment de Paracelse, dont l'influence sur Novalis est souvent manifeste. Or le regard extrêmement pénétrant que depuis une quinzaine d'années Jean Dubuffet jette sur l'extérieur et sur l'intérieur du monde appartient à une optique très voisine de celle-là, et nous savons aujourd'hui que dans son œuvre entière il s'agit de l'exploration méthodique d'un élément, qui est la terre. Ce métal qui dans les *Matériologies* luit d'un ténébreux éclat, cette coruscation surgie des profondeurs, n'est-ce pas le but auquel songeait depuis longtemps le peintre, l'objet de ses multiples expériences, le résultat d'opérations inlassablement poursuivies contre le goût et contre l'opinion publique, qui est atteint, mis à la portée de notre œil et de nos doigts, sous une forme que nous n'attendions pas? Les rapports de cet art nouveau avec la vieille alchimie ne sont-ils pas évidents?

Une autre leçon que m'ont donnée les *Matériologies* et dont la portée, longtemps méconnue, n'est pas négligeable, est que tous les personnages qui peuplent les tableaux de Jean Dubuffet sont des gnomes (gardiens de trésors), ou

du moins des élémentaires habitant la terre ou le feu souterrain. Les *Corps de Femmes*, par exemple, cuits et vernissés comme les merveilles céramiques sorties des fours de Bernard Palissy, ont une nature ignée qui suffit à les classer dans l'espèce des vulcains et des salamandres. Mais le feu d'où le peintre les retira nous paraît celui des cratères. *Au mont Etna*, dit Paracelse, *on entend les cris des salamandres, le bruit de leurs travaux qui secouent leur élément. Les gnomes*, dit-il ailleurs, *habitant un chaos épais, sont subtils.* A cette dernière catégorie, qui est celle des pygmées également, appartient, me semble-t-il, la tribu des usagers du métro, que Dubuffet mit superbement en lumière il y a près de vingt ans. Et les *portraits*, dont la ressemblance tant de fois nous ravit, ne sont-ils pas des gnomes prodigieusement cousus dans une apparence humaine, qui est la dépouille des amis et des contemporains de Dubuffet? Quant aux habitants des *Assemblages : ils traversent sans la moindre difficulté les rocs les plus denses, comme nous traversons l'air, parce que la terre est leur chaos, parce que ce chaos est formé de pierres et de rocs, comme le nôtre est formé d'air.*

Ces gnomes *se vêtent et cachent leurs parties honteuses à leur façon, non à la nôtre*, dit Paracelse enfin. Maint tableau de Jean Dubuffet nous en fournit l'illustration.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

***

APHORISMES

Il n'y a pas beaucoup d'impertinence dans le monde : il y en a moins que les femmes ne sont préparées à en repousser et — finalement — à en accepter.

Il n'est probablement pas correct de dire que tout amour se compose de petits mouvements de haine — mais parfois je suis tenté de le croire.

Qu'est-ce qu'une passion? Le philosophe le sait clairement, mais la passion est le corps obscur de cette clarté.

Comme toute femme n'a qu'une chose à donner, tout auteur n'a qu'une chose à dire.

La clarté du système n'implique pas la clarté du détail et inversement : c'est alors le chaos d'idées claires (cas classique de Voltaire et de Nietzsche).

La philosophie, la vraie, est contre la nature de l'homme et contre la nature du philosophe.

Le Christ, Socrate. L'influence littéraire immense exercée par ceux qui n'ont pas écrit.

On ne peut séparer le travail anonyme de l'ouvrier, du paysan, des gens de profession, qui se répète quotidiennement et dont il ne reste rien, de l'acte même de la création qui entre dans l'histoire de la culture. On ne le peut pas — et pourtant on l'a fait. Les conséquences de cette séparation artificielle ne sont guère encourageantes. Dans cette conception malheureuse et peu féconde, l'acte de la création, qui ne veut pas se répéter, qui veut être original à tout prix, s'oppose irréductiblement au travail quotidien, plongé dans la misère d'une répétition purement mécanique. Il serait plus juste de voir aussi la part de la création, du neuf dans le travail quotidien, et la part de la répétition, de la liaison, de la continuité, partant de l'*éternel* dans l'acte de la création.

Le libre examen? Je veux bien. Mais comment créer la *substance* à examiner? Le libre examen ne crée rien. On est bien forcé d'admettre une faculté dans l'homme qui met en avant, qui pose, qui pour ainsi dire solidifie ce qui reste à examiner.

Pourquoi de nos jours cette prédilection pour « l'aphorisme » non seulement dans la philosophie, dans la littérature en général, mais aussi dans la peinture et dans la musique? Nous avançons dans la nuit, lentement, prudemment, à petits pas. Chaque pas est une expérience, comporte un risque que nous préférons limiter.

Je vis dans deux mondes, le monde de ma profession, le monde de ma vocation. Je porte deux noms, je possède deux existences. L'un des noms est l'anonyme de l'autre. Double anonymat au lieu du simple anonymat de M. Teste.

Deux soleils dans ma vie, deux ombres projetées.

Il peut y avoir exercice dans la volupté, dans la joie, comme il y a exercice dans la douleur, dans l'abnégation. Ordre religieux de la joie.

Beaucoup de pensées meurent sans avoir même atteint le niveau de la conscience. Elles sont dévorées par celles qui parviennent à la surface. La lutte se passe dans le royaume de l'ombre, entre deux eaux.

L'acte de la création n'est ni nocturne, ni diurne, il est crépusculaire. Il fuit l'obscurité et devient lumière.

Il y a comme une présence quotidienne de l'éternel. Il faut beaucoup de peine pour l'atteindre et la répétition (la « machine » de Pascal) n'y est pas moins importante que l'inspiration.

Il n'est rien de plus dangereux pour l'imagination que de manger trois fois par jour.

L'iceberg. A fleur d'eau, j'ai une masse cachée.

Le caractère « lunaire » du paysage de Valéry : absence d'âme, d'air, d'atmosphère, de flou.

Le « réalisme » de Nietzsche : il a tellement peur d'être dupe qu'il est la dupe de cette peur.

Il est une santé qui sort de la maladie comme une épée brillante du fourreau.

H.-F. GEYER

***

SUR CHARDONNE

Un livre de Chardonne, c'est d'abord un acte d'altruisme : l'auteur prétend faire partager à tous le bonheur de Barbezieux. Une phrase de *Claire* suffit à entretenir la rêverie de Mauriac, dans un wagon de première classe, de la gare Saint-Jean à l'ex-gare d'Orsay, et l'on sait que la rêverie a des exigences et des caprices de courtisane. Cette phrase évoque les randonnées nocturnes et les retours à l'aube du jeune Jacques Boutelleau, qui courait, à vélo, les fêtes de village. Le cycliste charentais représente assez fidèlement la réplique du piéton parisien : familiers de la pierre ou de la taupinière, ils n'ignorent rien, l'un et l'autre, du paysage qu'ils aiment. « En Charente, le printemps commence aux branches du saule et du bouleau par des flocons d'ouate ou des pendeloques de velours. » Il en est de même partout ailleurs : dans les Ardennes de Dhôtel, comme dans l'Auvergne de Pourrat ou le pays vaudois de Ramuz; il en est de même en Russie, les films soviétiques en témoignent. Mais Chardonne a beau s'écrier : « Diversité de la France ! », nous savons qu'en tout lieu il cherche à retrouver sa Charente; et pas seulement en Sologne ou sur les bords de la Seine, mais aussi à Madère et à Positano. « Tout m'en fait souvenir et rien ne lui ressemble » pourrait-il dire comme, de la femme aimée, disait l'abbé Cotin.

Les eaux de la Tardoire, de la Né, de la Charente; miroirs où il contemple le visage des femmes que lui propose le souvenir, sans jamais céder à la tentation de Narcisse, car nul n'est plus oublieux de sa propre figure, ni à celle du mythologue, car Aline, Lydie, Isabelle ou Mademoiselle Olanier sont aussi peu que possible naïades, nymphes ou sirènes. Le vague à l'âme s'accorde avec le vague de l'esprit et les faux amoureux des créatures idéales n'étaient pas plus passionnés que les amateurs de forêts mystérieuses, de prés fleuris et de cabinets de verdure. Les femmes de Chardonne, nous les rencontrons nous-mêmes, dans les auberges de campagne, en chemin de fer, chez des cousins de province

et même à Paris. Dirai-je qu'il est seul à les voir? Non, bien sûr, mais nul ne sait, comme lui, donner l'amitié de son cœur, qui n'est pas l'amour et qui est beaucoup plus que l'amitié. Amitié de cristal. Femmes transparentes, comme l'eau de source. C'est le désir, assouvi ou non, de l'écrivain qui trouble la lumière du portrait ou en rehausse la couleur : Chardonne ne doit pas aimer les femmes de Renoir.

« Les jeunes filles que nous avons aimées meurent dans les bras de ceux qui les possèdent. » Jamais Chardonne n'eût signé cette phrase de Mauriac. Au contraire, c'est après en avoir épousé un autre que ces jeunes filles commencent à lui appartenir. Fabre était-il jaloux du bourdon ou du capricorne? Sous les vergnes et sous les saules, le long des ruisseaux charentais, Chardonne visite ses souvenirs, comme un entomologiste recense les pièces de sa collection. Nourissier nous apprend que, parmi ces pièces, figure Brigitte Bardot. C'était à prévoir. Brigitte Bardot, qui a échappé à Vadim et à Charrier, n'échappera point à Chardonne : la voilà, après tant d'autres et pour toujours, clouée à la planche d'anatomie. Percer le cœur d'une épingle, sans en interrompre les battements : tel est le miracle de la Frette.

Femmes[1] *:* Titre indécent, dans sa nudité, diront les prudes. Titre alléchant, au regard du vieux marcheur qui se souvient du *Marquis de Priola*, de *Comment elles nous prennent* et de *Féminités*. Titre que peut seul se permettre celui qui sait que les grandes pensées viennent peut-être du cœur (Vauvenargues) ou de la raison (Lautréamont), mais que les pensées délicates viennent assurément du style.

Il en est des écrivains comme des arbustes : le larbaud et l'andromède sont des plantes d'ombre; plantes de demi-ombre, le skimmia et le jouhandeau, que l'on doit protéger contre le soleil d'hiver (le skimmia exige la terre de bruyère, le jouhandeau ne sera transplanté qu'avec sa motte de terre de Chaminadour); à l'eulalia panachée et au maurois, il faut le plein soleil et de fréquents arrosages. L'if d'Irlande et le chardonne viennent en toutes expositions, affectionnent

1. Albin Michel.

les terrains secs; port étroit et colonnaire; croissance lente; en 1830, Vilmorin signalait un if vieux de plusieurs siècles au jardin du roi.

WILLY DE SPENS

***

MÉMORABLE POUR CLAUDE DOMINIQUE

L'Opéra donnait ce soir-là du Guignol. Les loges étaient garnies avec des dames nues jusques à la ceinture et des messieurs très bien. Il y avait aussi du beau monde au parterre, et des jeunes gens misérables et sales à l'amphithéâtre. On applaudissait avec fracas, on criait des grossièretés. C'était la soirée la plus réussie de la saison. Du côté jardin, de bonheur, on vint à l'entracte se suspendre par couple ou voler dans les branches avec des rires. Dans la salle, les dames décollaient de leur gorge, en souriant, les pépins d'orange qu'on lançait des derniers gradins. Les épouses des diplomates battaient des cils, battaient leurs enfants, et scrutaient le visage tiré du Président du Conseil, qui avait vaillamment supporté l'opération de la prostate ainsi qu'il sied au mâle directeur de la Nation. Comme les filles du Ministre des Beaux-Arts lui portaient des bonbons, et que chacun se levait pour applaudir à cet acte charmant, il se fit un grand bruit vers la scène. L'Opéra prit feu comme une rampe à gaz. On commença par déployer beaucoup d'héroïsme. Les gens des Académies grillèrent tel du bois sec en dépit de leur habit vert et certains, qui voulurent échapper aux flammes par l'épée, se firent de douloureuses blessures. Le tout brûla trois jours. Le quatrième jour, on rejeta la Constitution, qui ne prévoyait pas l'achat d'une pompe à eau, et le vent d'ouest traîna les braises dans la campagne. Le Guignol et la République finirent par des lampions volants et des patates sous la cendre.

CLAUDE-MICHEL CLUNY

***

TORTUES

Au-delà des grandes artères de Hong-Kong, des immeubles, tous pareils, blocs troués de larges alvéoles, sont recouverts d'une végétation de caractères. A même la pierre ou le crépi de couleur vive, les signes noirs se ramifient, lancinants bientôt, dans leur appel indéchiffrable. Un bourgeonnement humain continu ajoute aux échoppes d'autres échoppes en profondeur, aux marchés d'autres marchés qui se rejoignent au milieu de la rue, où des familles vendent, dorment, mangent, mêlant sans cesse toutes leurs occupations, à découvert. D'où une confusion dont aucun rythme particulier ne se dégage, où les journées, les nuits, n'ont pas d'heures.

Un soir, m'enfonçant plus avant dans l'épaisseur inquiétante, je parvins sur un terrain vague où se tenait une foire. Dans la foule, les dos s'écartèrent soudain de part et d'autre, et je vis, sous la tente, un marchand qui surveillait cinq ou six récipients, sur des feux de braise. Je n'eus d'yeux que pour une vaste guirlande épineuse, suspendue en demi-cercle, marquée de nervures régulières. A chaque extrémité, une admirable forme bleuâtre, violette, nerveuse, au long col, au corps large et plat, d'où s'échappait une grappe sombre et inégale, tachée de rouge. La tortue, ainsi libérée de sa carapace, paraissait légère, mordant le fil qui la supportait, dansait, tandis que ses entrailles somptueuses, aux formes bulbeuses et parfaites, livraient au regard un rare joyau, jusqu'ici caché et défendu dans sa demeure hermétique. La couleur d'ébène de la chair et les reflets de sa peau délicate révélaient sa nature infernale, dissimulée jusqu'alors sous l'écaille lisse.

La guirlande était un python, dont les côtes s'effrangeaient comme les fibres des palmes sèches. En arrière, sous une arcade, des hommes s'attablaient partout et mangeaient le serpent, dans des bols, lui conférant plus de légèreté, une sorte de mouvement, au moyen de baguettes.

Je m'approchai. Dans une caisse vitrée, un reptile énorme

et passif restait immobile, dans l'attente, prêt à se dérouler. Une poignée de couleuvres glissait de part et d'autre, inquiètes et gauches. Sur l'étal reposait la tête tranchée du python, les yeux encore vifs. Je me représentai la scène. L'homme saisissant la bête de son bras mince et, sous les replis dangereux, maniant habilement son couperet, la grande masse des anneaux s'enroulant à ses pieds dans ses convulsions.

Ce n'était pas vraiment du dégoût que j'éprouvais, comparant la tête du monstre à quelque tête de veau ou de mouton. C'était un sentiment bien plus obscur, de m'initier à quelque rite. Ceux qui mangeaient semblaient silencieux, et s'amassaient toujours plus nombreux et plus pressants, autour de la cuisine primitive et ornée comme une chapelle, où le grand serpent était offert et, de chaque côté, son squelette, enroulé en une volute triomphante.

Le lent mouvement de l'animal vivant, dans sa cage tout auprès, et la tête de celui qui avait été sacrifié, gardant dans la mort sa froide méchanceté, accompagnaient la cérémonie. L'étrange élément féminin, révélé par les tortues décaparaçonnées, gardait une grâce distante et comme dédaigneuse, montrant dans l'air des globes parfaits et nombreux, obscurs et disparates. Jusqu'au bec, à l'extrémité du long col, qui paraissait non pas attaché, mais volontairement refermé et serré, pour maintenir, comme l'acrobate se suspend par les dents, le corps dans son vol. Elles avaient l'air d'oiseaux en migration nocturne.

Il faisait nuit, tout cependant m'apparut comme en plein jour. Je cherchai, par la suite, à revenir sur les lieux, sans jamais retrouver ni la foire, ni l'étalage.

EDITH BOISSONNAS

TEXTES

EL-SAYED DJIAFFAR EL-SAKKAF

L'unique pour la gloire et les nobles actions, l'illustration de la lignée Hachémite et l'ornement de la descendance du Prophète, El-Sayed Djiaffar, fils de Mohammed el Beiti el Sakkaf, fils de Alaoui el Husseini, naquit à la Mecque et y étudia sous la direction de El Nakhli et de El Bosri, qui l'autorisèrent à enseigner, ce qu'il fit. Il occupa diverses fonctions, entre autres, celle de Gouverneur de Médine. Ses connaissances en littérature étaient très étendues.

Il mourut en l'an 1182 de l'Hégire.

(*Al-Djabarti*, « Chroniques », tome III, page 35.)

LETTRE A ABDEL RAHMAN EL SIOURY

... Nous souffrions et nous patientions, la longanimité finissait enfin par se lasser, quand tout à coup tu chargeas quelqu'un de me transmettre tes saluts. Le messager est arrivé pour m'annoncer tes promesses et aussitôt je fis part de la bonne nouvelle à mon cœur. Je déployai les coussins et les lits, je nettoyai les grandes outres, je mis en ordre les flacons vides, je peignai ma barbe et j'amusai les habitants du quartier.

Je pris ensuite la cruche et je me retirai dans un endroit écarté de la rue; là, je me nettoyai les dents,

je me lavai, je fis mes ablutions, et je me teignis de kohl; j'éternuai, je toussai, j'entrai, puis je ressortis. Je me tournai ensuite du côté de l'armoire, je dépouillai le « kaouk », je mis un tapis au-dessus des habits en coton que je portais, et au-dessus du tapis une pelisse garnie de martre. Dans cet accoutrement, je pris place sur le lit de Taïmour; je revêtis de robes d'honneur les portefaix et je payai aux magasiniers leur salaire pour sept années d'avance.

Je jetai alors un coup d'œil nouveau sur la lettre et je la relus au microscope; j'y vis le sucre raffiné, le café encore dans les sacs et les habits et les parfums les plus ravissants. Je reportai ensuite mon attention sur la marge de la lettre, et une annotation qui y figurait m'annonça une valise qui devait contenir des raretés en tout genre. Le tout était complété par un sac qui contenait les clefs des trésors de Crésus, des collines inaccessibles et des forteresses, le talisman qui possède la vertu d'ouvrir les Pyramides et une lettre qui me nommait roi du Yemen et de la Syrie. Mais le pli me nommant roi de la Chine, de la Perse, de la Caspienne et de la Palestine ne se trouvait pas là et la stupeur m'envahit. Je fermai alors la porte, et, ayant ravivé la flamme de la chandelle, je pris la valise et me mis à la fouiller.

Le matin se montrait à l'horizon que j'étais encore occupé de mes recherches : tout à coup je retirai de la valise deux plis parfumés et exhalant l'ambre gris. Je les dépliai; ils étaient écrits avec de l'encre, et quelle encre ! avec de l'essence de safran. L'un d'eux me donnait la royauté du Khorassan, du Chahr et de l'Aman et de tout le pays compris entre ces endroits, le Soudan et Abadan, la péninsule arabique et les jardins de Damas et d'Alep et aussi la souveraineté d'autres provinces. Au bas du rescrit, j'étais invité à me rendre dans mon nouvel empire et à ceindre le diadème de la gloire et

des honneurs. Je me prosternai alors d'admiration devant ta générosité et je te remerciai de loin de tes faveurs.

Et j'inscrivis ensuite sur un registre spécial,
Les faveurs et les territoires que je distribuais
[entre les amis.
A tel, l'ami sincère, je donnerai Sanâa,
Dans les pays des nobles Beni-Hemiar.
Un autre gouvernera Byzance, tandis que la Perse
et les Indes devaient être administrées par d'autres
En somme, chaque ami obtiendra de moi [encore.
Une faveur proportionnée à son amitié.
Quant à moi, dans les nues j'établis ma demeure
Et toujours mon trône continua à s'élever.
Après cela, j'empruntai deux mille dinars
Pour subvenir aux besoins du moment.
J'achetai ensuite cinquante eunuques
Qui me coûtèrent presque la moitié de cette somme,
Et j'ai emprunté pour eux trente « kaouks »
Pour se couvrir le chef, et des souliers.
Je les appelai ensuite, en disant : « Venez,
Commencez par entrer dans cette étable,
Que chacun de vous se choisisse un âne
Et que votre chef monte une mule.
Prenez ces armes : un sabre et une pique
Des cottes, un arc et des flèches,
Je vous passerai ensuite en revue, car j'aime
A voir les esclaves sous des armes riches.
Mettez-vous ensuite devant ma porte et le jour
Où les charges viendront, dites-leur : « Soyez les
Pensant à ce que je devrais faire [bienvenus »

Lorsque toutes ces richesses me parviendront :
« Mets les étoffes et le café dans la salle, me dis-je,
Quant aux autres objets, mets-les en bas,
Cet endroit-là peut contenir deux charges
Tandis que celui-ci n'en peut contenir qu'une.
Laquelle de ces deux étagères est la plus propre
A porter les pots de musc? Est-ce celle-ci, ou
[celle-là?
La première peut porter une once de civette,
Mais celle-ci peut en porter un rotoli.
Les magasins peuvent-ils contenir dix des charges
Envoyées par El Sioury?
Ces biens arriveront-ils dans la nuit ou au lever
Du soleil, ou n'arriveront-ils jamais?
O vous, qui jouissez de ma confiance, faites
Des opérations magiques, pour savoir si notre
[vœu sera exaucé.
Répandez la fumée de Tahatil, et dites
O Tahatil, Tahtahilas, Tahla,
Alouaha, Alouaha, Tata, Til, Tita,
Toubia, Toutia, Tala, Tel, Tala.
Apportez-moi, garçon, le zayerga
Pour faire une formule magique.
Si tu vois dans ce tableau autre chose que des
montures
Venant à toi, l'opération aura été favorable.

Je reportai ensuite mes yeux vers le second pli et je trouvai qu'il enseignait à déchiffrer le sens des talismans, qu'il prévoyait les grands événements, qu'il indiquait le moyen d'arriver, rien qu'en trois jours, à ouvrir les Pyramides, qu'il démontrait ce qu'il faut faire pour

connaître la vraie situation à travers le monde, d'Irem, la ville des Adites, et se faire apporter au moyen de l'aimant, le trône de Balkis. Il dévoile les mystères de la chimie et ses symboles et enseigne la méthode à suivre pour posséder l'art des tables astronomiques et de l'alchimie. Il indique dans quel endroit, à Babylone, se trouve le puits des deux anges et vous donne le secret des connaissances des anciens. Charmeur, la puissance de ses charmes réunit les quadrupèdes, renverse les montagnes, force les nuées à descendre sur terre, les vents à changer de direction, et met les tombeaux en désordre. Il assure que tous ces événements arriveront immédiatement mais qu'il n'en ferait pas l'essai avant d'avoir, au préalable, déplumé l'incrédule et coupé les moustaches de l'incroyant. Ce que voyant, et craignant pour ma barbe et mes moustaches, je dis : « Je crois en ce qu'il dit; louanges au Puissant qui lui a donné ce pouvoir. J'en demande pardon à Dieu, frères, mais El Sioury n'est ni fanfaron, ni hâbleur. » Je me mis ensuite à réunir les chevaux et à ranger les esclaves; tous les royaumes composant mon empire fournirent des contingents et nous attendîmes l'arrivée tant annoncée et tant souhaitée. Des reconnaissances partaient chaque jour et sondaient les quatre points de l'horizon. L'horoscope était consulté souvent, mais Lobad vit arriver le terme de sa vie avant que quelque chose parût à mes yeux. La discorde se mit alors parmi les troupes qui voyaient s'ajourner les promesses. Les piques se brisèrent, les rênes se rompirent, les sabres s'ébréchèrent. L'Euphrate et l'Oxus rougirent du sang des morts.

. . . . . .

O toi! qui m'as fait des générosités en songe,
Grâce à toi, je suis devenu riche par l'ouïe;
Ne cesse donc pas de m'honorer

De tes écrits amicaux,
Afin que je domine la terre et que je ne me contente
Du royaume de Ziyazen. [*pas*
En échange, je te promets la récompense divine;
Promesse pour promesse. N'en blâme pas le sort.

Traduit de l'arabe par GEORGES HONEIN

Imp. PAUL DUPONT, Paris. - N° d'édition 8115 - Dépôt légal : 1er trim. 1961.
Imprimé en France - Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.

pour comprendre la prodigieuse aventure de notre temps

JEAN DUCHÉ
histoire du monde

TOME I
L'ANIMAL VERTICAL
de la préhistoire aux invasions barbares
77e mille

TOME II
LE FEU DE DIEU
des invasions barbares aux temps modernes
55e mille

Je sors de ce livre émerveillé ! On l'attendait. L'honnête homme le lira.
ALAIN DECAUX (Arts)

Pour la première fois un ouvrage accessible à tous montre les grands courants historiques dans leur extension à toute la planète, dans leur vrai mouvement de marée.
JEAN MOGIN (Le Soir de Bruxelles)

Chaque page porte la marque d'un véritable écrivain.
ANDRÉ BILLY (Le Figaro)

Tout en éclairant, par son intelligence les recoins obscurs de l'Histoire, ses dédales inextricables, il la désarme par son sourire. CHARLES DOBZYNSKI (Lettres françaises)

Le sourire de Voltaire. PIERRE AUDIAT (La Revue de Paris)

On s'instruit prodigieusement et on s'amuse de même en dévorant ce livre avec une boulimie de primate préhistorique.
JEAN FANGEAT (Le Dauphiné Libéré)

C'est l'histoire par la joie. GEORGES MONGRÉDIEN (Les Nouvelles Littéraires)

Quel livre ! Taillé en pleine pâte humaine, riche du sang de la chair de mille générations, de cent peuples différents.
PIERRE DEMEUSE (Le Peuple de Bruxelles)

Ce ton plein d'humour, d'ironie, de desinvolture qui fait de cet écrivain un merveilleux conteur de l'histoire.
JACQUELINE PIATIER (Le Monde)

FLAMMARION

KAZANTZAKI

LETTRE AU GRECO

Souvenirs de ma vie

un livre d'une exceptionnelle richesse

•

GHEORGHIU

PERAHIM

Roman — Coll. « Feux Croisés »

•

ALEXANDRA

DAVID-NEEL

IMMORTALITÉ et RÉINCARNATION

CHINE - TIBET - INDE

Le problème de la survie

•

RAYMOND ARON

DIMENSIONS

DE LA CONSCIENCE HISTORIQUE

... en analysant les événements présents

plon

VIENT DE PARAITRE

HENRI TROYAT
de l'Académie française
LA LUMIÈRE DES JUSTES
* * *
LA GLOIRE DES VAINCUS
roman

Déjà parus :
* LES COMPAGNONS DU COQUELICOT
** LA BARYNIA

FRANÇOISE GOURDON
TANT QU'IL Y AURA LA PEUR
roman

MARIE-CLAIRE BLAIS
LA BELLE BÊTE
roman

FLORA DOSEN
LE MAESTRO
roman

GEORGES SADOUL
HISTOIRE DU CINÉMA MONDIAL
DES ORIGINES A NOS JOURS
Illustré de 46 pages hors-texte

Flammarion

VIENNENT DE PARAITRE

LAWRENCE DURRELL

CITRONS ACIDES

Récit

IRÈNE MONESI

LES BANDERILLES

Roman

C.-G. JUNG

PROBLÈMES DE L'AME MODERNE

JEAN BERNARD

ÉTAT DE LA MÉDECINE

JEAN LAURENT et JULIE SAZANOVA

SERGE LIFAR

RÉNOVATEUR DU BALLET MODERNE

Collection "DU SUJET AU FILM

L'AVVENTURA

de MICHELANGELO ANTONIONI

ROCCO ET SES FRÈRES

de LUCHINO VISCONTI

BUCHET-CHASTEL
CORRÉA

CHRISTIANE ROCHEFORT

Les petits enfants du siècle

roman

JEAN GUEHENNO

Changer la vie

Souvenirs d'enfance et de jeunesse

Éd. orig. LES CAHIERS VERTS

VERCORS

Sylvia

roman

Éd. orig. LES CAHIERS VERTS

HENRY DE MONFREID

Le trésor des flibustiers

ANDRÉ DALMAS

Histoire d'écrire

Chez GRASSET

ROME ET SON DESTIN

RAYMOND BLOCH ET JEAN COUSIN

3ème volume de la collection
"DESTINS DU MONDE"
dirigée par FERNAND BRAUDEL

544 p, 40 hors-texte, 18 cartes – broché 51 NF, relié 58,50 NF A. COLIN

PIERRE GASCAR

Le Fugitif

roman

C'est le mérite principal de ce jeune écrivain d'avoir donné à l'angoisse moderne une de ses voix les plus pénétrantes.
ANDRÉ BILLY (Le Figaro)

Un beau livre. La partie vivante en est admirable. Pierre Gascar voit très bien, décrit merveilleusement ce qu'il a vu, jusqu'au fantastique.
EMILE HENRIOT (Le Monde)

nrf

LIBRAIRIE GALLIMARD

15, bd Raspail, 15
PARIS (7e)
LIT. 24-84 Métro : BAC
PARKING GRATUIT

★

ACHAT DE
LIVRES RARES
ANCIENS et MODERNES

AUTOGRAPHES

EXPERTISES

★

LIBRAIRIE
GÉNÉRALE

★

EXPÉDITIONS
FRANCE et ÉTRANGER

STOCK
publie :

Anthologie de la Poésie occitane

Choix, traductions
et commentaires par

ANDRÉ BERRY

Pour la première fois en édition bilingue, un tableau représentatif complet de la littérature occitane :

Provence, Languedoc, Gascogne, Limousin, Auvergne,

... des troubadours au félibre moderne.

Édition brochée 22,50 NF
Édition reliée toile 30 NF

STELLA ZILLIACUS

Plus loin que l'amour

Un roman dense, puissant, à résonance universelle

Un vol. 9,90 NF

LA TOUR DE FEU

Numéro 69 — REVUE INTERNATIONALISTE DE CRÉATION POÉTIQUE — Printemps 1961

DE LA CONTRADICTION AU SOMMET

ou

POUR EN FINIR AVEC ARTAUD

LA CONTRADICTION MORTELLE

L'homme et sa douleur (illustré d'un dessin original). Antonin Artaud
J'ai parlé de Dieu avec Antonin Artaud . . . . . Dr Jacques Latrémolière
Lettres inédites (1943, 1944 et 1945) . . . . . Antonin Artaud
Le reniement du baptême . . . . . Antonin Artaud
Commentaires . . . . . Pierre Chabert
Pour en finir avec le jugement d'autrui . . . . . Pierre Boujut
La Maffia (litanie pour défendre la Tour de Feu . Emmanuel Eydoux

LA CONTRADICTION VIVANTE

Les fondements poétiques de la Métalogique. . . Adolphe Grad

Commentaires et Poèmes de : *Edmond Humeau, Gaston Lacarce, Pierre Chaleix, André Martel, Pierre Chabert, Jean Laurent, Pierre Mathias, Jean-Claude Roulet, Adrian Miatlev, Fred Bourguignon, Pierre Boujut* et *Jacques Dalléas.*

Ce nouveau cahier apporte la preuve que personne n'a le droit d'utiliser Antonin Artaud à quelque fin que ce soit et il met un terme aux polémiques stériles qui, jusqu'à ce jour, accompagnaient son nom.

Il fait suite au célèbre N° de « La Tour de Feu » ANTONIN ARTAUD ou LA SANTÉ DES POÈTES dont *François Mauriac* a pu écrire :

« Moi qui dépouille distraitement la plupart des revues littéraires, j'ai lu de la première à la dernière ligne *La Tour de Feu*... Ce N° m'apprend beaucoup sur Antonin Artaud... ». *(L'Express, 3-12-59)*

Numéros précédents :

KRISHNAMURTI - HENRY MILLER

RÉVOLUTION DE L'INFIGURÉ

SALUT A LA TEMPÊTE

L'exemplaire : **5** NF

PIERRE BOUJUT

JARNAC *(Charente)*

C. C. P. 513.99 Bordeaux

LA NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

L'ART INFORMEL
(Éloge)

La peinture informelle apparaît certain jour de l'année 1910 : c'est lorsque Braque et Picasso se mettent à composer des Portraits, où pas un homme de bon sens ne saurait distinguer des yeux, un nez ni une tête. Elle se poursuit, suivant des sens et des succès divers, avec Klee et l'École de l'Art abstrait (que ses fondateurs, Kandinsky, Arp, van Doesburg, préfèrent d'ailleurs appeler l'Art concret.)

Les premiers tableaux de Fautrier sont exposés en 1927 : ils n'ont pas grand succès. L'informel cependant n'est pas long à trouver ses expressionnistes : Hartung, Poliakoff; ses intimistes : Wols, Bryen, Bissière; ses impressionnistes : Bazaine, Estève, Lapicque; ses constructeurs : Jacques Villon, de Staël; ses naïfs : Miro; ses calligraphes : Mathieu, et bien d'autres. C'est entre 1935 et 1940 que l'École américaine de la peinture par le geste, ou du dégoulinage [1] impose les œuvres de Mark Tobey, de Pollock et de Kline.

1. Action painting, dripping.

*

Il est difficile, il est vain sans doute de définir en quelques mots un art qui offre tant de figures diverses. On peut à la rigueur en dire dès maintenant ceci, qui est vague et semble contradictoire : si nous en croyons Walter Pater, tous les arts aspirent à la condition de la musique, qui n'est faite que de formes, auxquelles il serait chimérique d'attribuer un sens précis. Peut-être la peinture informelle a-t-elle approché cet idéal — si tant est que c'en soit un — d'un peu plus près que les grandes écoles du passé.

I. LES NOUVELLES IMAGES

Les terres inconnues, terres à lions et autres, ont disparu de nos atlas. Ç'a été pour se rapprocher des hommes. Elles nous sont devenues intimes, et l'on peut dire, sans trop d'exagération, que les lions ont fini par nous manger. Poésie, musique, peinture courent aujourd'hui de tous côtés, à la recherche d'un sens qu'elles ne semblent pas sur le point de trouver. La nuit est au plus près. C'est dans les œuvres sorties de sa main que l'homme éprouve la présence d'un mystère ; dans ses mythes et ses fables, l'avancée de l'ineffable. Il bute à tout moment sur l'absurde, l'opaque, l'inconnaissable, et Paul Valéry disait très justement que la peinture moderne procède par choc à la différence de l'ancienne, qui usait plutôt du charme et de la séduction.

La *différence* de la peinture informelle — et son trait propre — tiennent à trois caractères dont voici le premier, sans doute le plus frappant :

Le renversement

Il s'est produit, avec les Informels, un renversement du sens courant de la Peinture. Ce renversement peut

tenir en quelques mots : les peintres, jusqu'à nos jours, avaient des idées, et puis ils en faisaient des tableaux. Ils formaient la pensée — avec les émotions qui s'en suivent — de la Madone ou du Christ, de la mer et des forêts, ensuite ils reportaient sur leurs toiles un ensemble de signes — lignes, pointes, traits et le reste — où chacun pût reconnaître, peu s'en faut suivant les mêmes émotions, Christ, mer, Madone ou forêts. Ils ajoutaient des couleurs.

Mais c'est aujourd'hui tout le contraire qui arrive : comme si le peintre convenait d'accueillir les chocs, les pointes et les traits avec les couleurs toutes nues qui lui viennent, quitte à leur reconnaître plus tard quelque signification. Bref, les anciens peintres commençaient par le sens, et lui trouvaient des signes. Mais les nouveaux commencent par des signes, auxquels il ne reste plus qu'à trouver un sens.

Il s'en suit dans leurs œuvres certaine allure d'insolence et de bravade. Ces tableaux nous tournent le dos, ils se refusent à l'entretien. Fidèles à l'on ne sait quoi. Consacrés à l'on ne sait quoi. Jamais ne s'était imposé avec plus d'éclat le fait du prince, le fait du peintre : on dirait qu'il n'a même pas songé à se regarder peindre. Il n'y a pas de refus dans cette peinture béate, mais un transport tout pur, sans astuces ni prétextes. Et plus d'un artiste célèbre à leur prix prend figure d'élève appliqué.

Encore l'insolence, le choc ne semblent-ils pas venir du peintre. Tout se passe comme s'il n'était pas là, et que ses exercices, sa patience, sa longue préparation ne l'eussent enfin entraîné qu'à laisser passer sans retouches les avertissements qu'il reçoit du monde, les mêmes grands signes mystérieux que plus d'un Romantique a parfois cherchés dans les pliures du corps, les coques d'œufs, et les dessins que le sable forme sous les coups du vent.

Il ne semble pas qu'une telle peinture ait jamais connu la fortune, qui lui vient aujourd'hui. Pourtant Pline rapporte, et s'en étonne, qu'Apelle fut l'auteur, avec Protogène, d'un tableau, dont « le vaste espace n'offrait à la vue que trois lignes superposées, d'une couleur presque imperceptible ». Le tableau fut conservé « pour l'admiration de quiconque le verrait ». Bien qu'il n'eût pas de signification, ajoute Pline, « il paraissait surpasser tous les autres ouvrages de l'art » [1]. Il fut par la suite transporté à Rome, et disparut dans l'incendie du palais des Césars.

Il est une autre toile célèbre, qui a fait la hantise de plus d'un peintre : c'était, vers l'année 1612, le portrait de Catherine Lescault la belle courtisane; ce portrait n'offrait à l'œil que « des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui formaient une muraille de peinture » [2]. Chaos de couleurs, brouillard sans formes, dont Frenhofer disait pourtant : il n'y a pas là une créature, mais une création.

A proprement parler, ce portrait n'avait pas été exposé en son temps. Il l'est depuis cinquante ans à mille et mille exemplaires.

Les métamorphoses

Il arrive aussi que la nature soit appelée en témoignage. Appelée, et presque aussitôt refoulée, ou du moins altérée, métamorphosée. Voici la surprise de l'honnête critique — de l'honnête amateur — devant plus d'une toile informelle : c'est qu'à la fois elle est ressemblante, et pas ressemblante du tout. Comme si le passage des signes obscurs — qui sait, de l'objet mystérieux qu'ils trahissent — ne nous avait laissé qu'un monde ouvert, béant et prêt à toutes les dislo-

1. Cf. PLINE, *Histoire naturelle*, XXXV, *De la peinture et des couleurs*.

2. BALZAC, *Le chef-d'œuvre inconnu*.

cations. On croit reconnaître une locomotive : c'est aussi un encrier. Une nappe à damier, c'est un champ en plein soleil. Un rideau d'arbres, c'est une pomme dans son compotier, un étang, c'est aussi un désert crayeux. Des objets habituels qui nous entourent, nous passons sans cesse à leur ambiguïté. Il n'en est pas un qui se trouve astreint à lui-même.

Il n'est rien de voulu, ni de concerté dans ces avatars. Qui suit patiemment tel peintre informel dans ses démarches, passe d'abord par les déserts et les arbres, par les champs et le soleil. Plus tard, viennent les corps tuméfiés, les arbres brisés, les champs jetés en plein ciel. Plus tard encore, le refus devient l'armature et le corps même du tableau. Emballages, cageots, godets en carton, il n'est pas un de ces objets misérables qui n'offre au dernier regard avant la poubelle la même déchirure et la faille, par laquelle se glissera quelque objet nouveau. Bref, il n'en est pas un qui n'offre de l'une à l'autre nature sa zone trouble et son point noir, comme les Hollandais avaient leur point blanc.

Il s'en suit dans les toiles des nouveaux peintres on ne sait quel air de refus et d'absence, trop constant, trop inévitable pour avoir été voulu. Plutôt dirait-on que ces peintres en sont les premières victimes. Ils ne sont pas tournés vers nous. On croirait volontiers, tant leurs prises sur le monde sont douteuses et comme défaillantes, que leur œuvre trahit les accidents et l'ambiguïté fondamentale d'un *autre* objet, d'un objet mystérieux qu'ils approchent de plus d'un côté et sur lequel ils ne cessent de prendre des vues, sans jamais pouvoir tout à fait le cerner. Objet insaisissable, incorruptible, au prix duquel nos objets courants ne sont que failles et brisures.

Il peut bien sembler qu'une telle peinture fait appel à l'un des plus vieux idéaux sur lesquels se soit réglé l'art de peindre. Hokousaï entre autres traçait sur sa

toile et soumettait à ses amis des lignes énigmatiques, qui se pussent achever aisément, au gré de quelques nouveaux traits soit en crête de coq, soit en montagne sous la lune, ou fleuve couvert de feuilles mortes — mais qu'on pût tout aussi bien laisser telles quelles sans les achever. Et Léonard de Vinci se plaisait au *non-finito*.

C'est un plaisir que l'on imagine aisément. Ainsi le promeneur au soir tombant, surpris de voir à quelques pas un objet mystérieux dont il doute s'il est arbre feuillu, meule de paille ou jeune paysanne, hésite à avancer, crainte de dissiper un tel charme.

La précipitation, l'effacement

J'en viens au dernier trait : c'est que le tableau moderne — et le tachiste ou l'abstrait-lyrique non moins que l'informel — pose à la critique, et d'abord au peintre lui-même, un problème moral plutôt qu'un problème esthétique. Qui songerait à parler de grâce ou de disgrâce, de beauté, de laideur? Braque et Picasso n'hésitent pas à dire que Cézanne, s'il avait vécu comme Jacques-Émile Blanche, ne les intéresserait pas un instant. Ce qui fait, à les entendre, le prix d'un van Gogh, ce n'est pas l'arbre ou le soulier, ce n'est même pas la fureur des traits ou les rafales de couleurs, non, c'est simplement la rage, l'angoisse ou les tourments de l'homme. A quoi Motherwell ajoutait tout récemment que le tableau moderne ne vaut — pureté, franchise, abandon — que par la vertu — par la conduite des peintres. D'où viendrait entre autres la difficulté que l'on éprouve à les classer. Car une vertu se montre moins qu'une ligne ou une couleur. Mais encore, quelles vertus?

Il suffit ici de les voir à l'ouvrage. Tout se passe comme si la plus brève réflexion, la plus mince prise de vue suffisait à priver l'artiste — mais faut-il encore parler

d'artiste? — de tout contact avec un objet qu'il s'agit bien moins de saisir ou de cerner que de laisser passer. La plus grande précipitation est ici de mise. La vitesse, disent les futuristes, est le seul critère de l'œuvre d'art. Klee observe, réfléchit longuement et puis travaille, dit-il, en aveugle; Fautrier, sitôt qu'il a mis la dernière main à ses apprêts — poudres, pastels écrasés, huile — bondit en transe sur une toile où il trace au petit bonheur ses tresses et ses labyrinthes, ses volutes et ses foudres. Bryen dans ses combats contre la toile grince des dents, ricane, hurle, éclate, sue. Mathieu se flatte d'avoir peint, dans quelque arrière-cave de New York, quatorze grands tableaux en trois heures. Pollock, Kline, Masson (et leurs disciples innombrables) projettent de haut, par tubes, seringues et pots, sur la toile posée à plat, les couleurs brutes. Ils éclaboussent plus encore qu'ils ne peignent. Quand la toile est bien revêtue, le peintre descend de son perchoir; c'est pour la fouler aux pieds, la trépigner, la frapper des deux mains à coups de battoirs et de pneus. Puis il la relève, et laisse les couleurs dégouliner à leur guise. Ces curieux tableaux n'ont ni haut ni bas, ni droite, ni gauche. On les fait tourner à volonté, rien n'y fait obstacle au libre jeu des choses. Le spectateur croit enfin assister à une éclosion de formes organiques, dont aucune ne porterait encore de nom, ni d'idée.

Quoi! il arrive même curieusement que le peintre renonce à toute intervention et se contente d'ajouter son nom à quelque objet naturel ou manufacturé, qu'il a trouvé tout fait. Pour Marcel Duchamp, c'est une pelle à neige, un urinoir, un porte-bouteille (qu'il baptise *sculptures*). Pour Picabia, une hélice de bateau, une ampoule électrique, une simple tache d'encre.

Léonard de Vinci dès 1500, Strindberg dès 1894 tiennent que l'art à venir laissera simplement passer

la manière et les procédés dont use la nature dans ses inventions. Dans cette voie, le plus facile est sans doute de simplement adopter quelque objet naturel, qui ressemble à une œuvre d'art. Et ce n'est pas d'aujourd'hui qu'il arrive aux sculpteurs, aux peintres, à de simples amateurs, de s'approprier quelque pierre, racine ou bois flotté dont ils sont innocents. Ou bien encore l'un de ces paysages que la nature semble avoir enfermés au cœur des pierres. Ainsi de l'agate de Pyrrhus, où l'on voyait jouer Apollon et les Muses. Ainsi du marbre chinois nommé « le héros solitaire » et signé par K'iao Chan [1].

*

Pourquoi avoir appelé *informelle* une peinture qui nous frappe d'abord par l'étrangeté de ses figures, par l'énigme de ses formes? Le mot a été inventé par Michel Tapié, à propos des dessins de Bryen [2]. Cependant l'un des jeunes peintres de l'École, Lapoujade, propose sagement de la nommer plutôt *formelle*. Mais il ne faut pas trop exiger d'un mot, et c'est déjà beau que celui-là évoque — fût-ce par antiphrase — la réalité dont il s'agit. Puis *informel* a du moins le mérite de dénoncer la démarche la plus apparente d'un peintre qui commence par fuir toute règle, et toute figure établie — toute forme que l'on *tient* pour telle. Que si son œuvre se trouve à la fin mettre au jour de nouvelles formes, du moins peut-il honnêtement dire qu'il n'y est pour rien.

II. LE MIRAGE DE LA PENSÉE

Les peintres, et les philosophes, qui ont traité de l'art s'accordent communément sur deux points : le

1. De la collection de Roger Caillois. Cf. *Méduse et Cie*, chap. V.
2. Cf. Ainsi voit-on le celte Camille Bryen transcender l'informel... (*News Post Paris*, juin 1951).

premier, très précis, est que la peinture nous jette dans le plaisir ou la délectation; le second, un peu vague, est que l'art nous initie au réel, et que le plaisir dont il s'agit est le plaisir de la vérité. Cependant, de quelle vérité peut-il être question en peinture informelle? Ce n'est pas la ressemblance physique, ni la vérité morale ni (comme disaient les vieux artistes) les mœurs locales, qui se voient ici concernées. C'en serait plutôt le contraire. Que reste-t-il? Ceci peut-être : les trois traits que j'ai relevés convergent en tout cas vers un même point. Que le peintre recherche une rapidité qui coupe court à toute réflexion, qu'il refuse l'aide d'instruments aussi lourds de pensée que le pinceau ou le crayon, qu'il esquive chaque intention et, s'il n'évite pas tout à fait un sens, le rende (ou le reçoive) du moins si confus et brouillé que l'amateur de tableaux (et le peintre lui-même) s'y égarent, il semble qu'on assiste en tous cas à une entreprise parfaitement cohérente qui vise à chasser de l'art toute prise de vue, tout raisonnement, toute opinion.

Il n'a jamais manqué de théories générales touchant l'art, ses moyens et sa raison d'être. Elles se sont de notre temps multipliées : au demeurant, la plupart ingénieuses, subtiles, probantes. Mais elles ont un caractère qui passe tous ceux-là.

C'est que les peintres n'ont pas été longs à les repousser.

Où les peintres font mentir les philosophes

Hegel pense découvrir que l'art se modèle en tout temps sur un Idéal, que le Primitif rend par des signes abstraits, le Classique par un juste équilibre du corps et de l'esprit, le Romantique par le triomphe de l'idée. Mais les peintres ne tardent pas à ne plus rien faire qui évoque la moindre idée, ni le moindre idéal. Là-dessus Hegel vexé déclare que les temps de l'art sont révolus.

On le comprend. On le comprend sans lui donner raison ; car enfin jamais l'art ne s'est montré plus virulent et efficace — plus vivant — que de nos jours. Mais il est possible qu'il ait voulu se débarrasser de Hegel. Et tout se passe comme si les artistes avaient de nos jours, avant toute autre préoccupation, le souci de faire mentir les philosophes. Lessing n'a pas plutôt appelé la peinture « art figuratif » qu'elle se met à ne plus rien figurer du tout. Taine veut réduire l'œuvre d'art à la société où elle se montre, et notre société bourgeoise commence aussitôt à sécréter des images qu'on dirait sorties, à l'aube des civilisations, du caprice d'un enfant noir. Fouillée, Guyau, voient dans l'art un jeu. Mais s'il est un trait de l'art moderne, c'est qu'il ressemble à quelque tentative de sainteté, où l'âme tout entière (disait Kandinsky) s'engage : bref, le contraire d'un jeu. Kant démontre (laborieusement) qu'en peinture le dessin seul importe, et les peintres ne sont pas longs à confier à la seule couleur les tâches qu'assumait ce dessin. « La reine des facultés, l'imagination... » écrit Baudelaire et répète André Breton. Sans tarder, les peintres envoient au diable la fantaisie, l'invention, les images. « Je ne redoute rien tant que l'imagination » disent Cézanne ou Braque. Benedetto Croce, fidèlement suivi par Lionello Venturi, vient à peine de reconnaître dans le tableau l'expression d'une personnalité créatrice que Braque et Picasso s'effacent de leur œuvre, renoncent à signer leurs papiers-collés, tentent de brouiller leurs traces. Volkelt et Lipps viennent à peine d'expliquer l'art par la sympathie (au milieu de grands applaudissements) que les artistes commencent à engendrer divers monstres, bien faits pour décourager l'amitié — de sorte que force est aux théories sympathiques, dès 1920, de se taire modestement. Berenson veut que les arts viennent embellir notre vie en nous proposant d'admirables modèles,

mais quel homme digne de ce nom voudrait avoir l'air d'une spirale, d'un zigzag, d'un courant d'air? Wölfflin réduit la peinture à nous proposer des formes, dignes d'inspirer nos mouvements — mais les figures des Informels pendent en morceaux. D'où Berenson et Wölfflin tirent enfin la conclusion que la peinture n'a plus souci maintenant que de désobéir à ses propres lois. Mais il est sensible que la peinture de nos jours, si elle a quelque souci, c'est de désobéir aux propres lois de Wölfflin et de Berenson. Heidegger, Bergson, Alain n'ont pas plus tôt dit que « l'art... — Laissez donc l'art tranquille, réplique le peintre. Voilà un mot qu'il ne faudrait jamais prononcer : un mot qui fait académie, musée, prétention — un mot qui tue son objet. » « Les beaux-arts, disait à Degas Roger-Marx... — Si c'est comme ça, je fous le camp », répondit Degas. Nous en sommes là, il n'y a pas la moindre raison d'espérer que ça change. Et que reste-t-il?

Contre les idées

Si le peintre informel échappe à tant de doctrines ingénieuses, sages, apparemment fondées, ce n'est certes pas qu'il oppose théorie à théorie, réplique à argument. Et l'on ne saurait même surprendre le moindre signe de l'attention qu'il leur aurait prêtée. Il les ignore résolument comme il semble ignorer les œuvres passées, qu'éclairaient (plus ou moins) ces doctrines. Si l'on insiste pourtant : « Que reprochez-vous enfin à tant de Christs et de Saints, à tant de Sirènes et de couchers de soleil, à tant de tableaux figuratifs, d'idées et d'idéaux? » il répond (négligemment) :

« Chez vous on se croirait au spectacle. Tant de mimiques expressives, tant de perspectives machinées, ça s'était déjà vu. Ça s'était trop vu. A la fin vous évoquez moins le monde que vous ne le plagiez. » Il poursuit :

« Ce n'est même pas lui que vous plagiez, mais les millions de peintres qui vous ont précédés. Vous faites le tableau d'un tableau. — Et il est bien vrai (lui répondra-t-on) qu'un peintre ne vaut guère que par son originalité. Faut-il pour autant rompre avec tout ce qui s'est jusqu'ici appelé peinture? » A quoi notre peintre réplique, de manière un peu énigmatique :

« On dirait une représentation. Mais nous, c'est une présentation qu'il nous faudrait. » Ou encore : « Tout cela fait de plaisants spectacles. Mais ce sont des événements que nous voulons. » Et plus brièvement : « Ce sont là des idées. Nous avons besoin de choses. »

De manière énigmatique sans doute, mais qui nous permet de distinguer sinon la raison positive, la part négative de l'énigme. On voit déjà que l' « idée » dont il s'agit s'oppose bien moins à l'émotion, au sentiment, à la volonté, à l'intuition qu'aux choses elles-mêmes. Elle n'est pas la sorte d'idée (ou de concept) dont on dit, par exemple, qu'elle vient simplifier, et fausser peut-être, notre vie profonde; ou bien qu'elle offre deux faces, dont l'une est discursive et la seconde intuitive, et autres propos de même ordre. Non, l'idée qui se voit ici condamnée, c'est plus grossièrement celle dont le populaire dit : « Tout ça, ce sont des idées que vous vous faites. » Entendez : ce ne sont ni des objets ni des événements réels. Non que les idées dont il s'agit soient nécessairement fausses; il suffit bien, pour les repousser, qu'elles soient des idées — et l'on dirait aussi bien : des théories, des opinions... Qu'elles se trouvent plus loin fondées, sages ou absurdes, l'on n'agite même pas la question. Il semble simplement que par ces idées nous nous trouvions jetés dans une sorte de rêve monotone et continuel, qui a du rêve en tout cas la facilité, la paresse — la prolifération indéfinie et où rien ne se montre enfin, qui n'appartienne au pur domaine des idées. Tel, le danger courant qu'offrirait

toute réflexion. Mais il faut examiner plus attentivement un étrange reproche.

Un argument sans réplique

C'est un reproche étrange certes, mais non pas si étrange qu'on n'en puisse rencontrer dans les conversations de tous les jours l'ébauche et les linéaments. « C'est là, dit-on ainsi (avec malveillance), une opinion. Cela peut se soutenir... » Ou : « Je ne vois là qu'une théorie, ce sont de simples idées. » Et même : « Vous n'avez jamais su vraiment ce que c'est qu'une société, qu'une femme, qu'autrui. Ce sont autant d'idées pour vous, autant de mots. »

C'est à quoi il est trop facile de répliquer : « Va pour les mots. Et sinon, je ne les aurais pas entendus. Et que serait-ce, après tout, sinon des idées? Et c'est une opinion, bien sûr, puisque je la soutiens. Où voulez-vous en venir? Et dois-je comprendre qu'il existe en toute pensée un défaut, une erreur en chaque opinion, un vice de constitution en toute parole? (que la peinture moderne s'appliquerait donc à dénoncer). Mais quoi! il leur arrive de dire, de façon plus mystérieuse : « Parler, c'est sacrifier l'existence à ce qu'on dit d'elle » ou encore « Réfléchir, c'est substituer aux choses des définitions. » Il ne faut pas que l'apparente banalité de l'argument nous dissimule ce qu'il a peut-être, dans sa part secrète, d'insolite ou de dangereux.

Donc l'ébauche et les linéaments nous le montrent, mais à plus forte raison (comme il arrivait en peinture) la forme accomplie, l'excès, l'exagération. Il n'a jamais manqué d'esprits réfléchis pour soutenir qu'il n'existe rien d'autre au monde que notre pensée — notre pensée, avec les spectacles qu'elle se donne. Tel moraliste pense apaiser nos ennuis, notre angoisse, en nous faisant observer qu'ils ne sont nulle part ailleurs que dans notre tête. Tel métaphysicien tient que le monde tout entier n'est

qu'une représentation, que nous nous offrons à nous-mêmes. Tel critique va jusqu'à déceler dans les bizarreries ou les absurdités de ce monde la preuve que nous l'avons fabriqué et comme notre signature [1].

Voilà pour les philosophes. Or il ne manque pas non plus d'hommes du commun — les *douteurs*, dit la Médecine, — aux yeux de qui les choses extérieures ont perdu toute résistance et toute étrangeté, et se voient tout entières transformées en idées. Les maisons et les passants, l'air et le soleil et jusqu'à leurs amis et enfants ne sont plus que de pâles signes sur l'écran de leur cerveau. De leur propre existence même il arrive qu'ils ne soient pas très sûrs. Il s'en suit la plus étrange impression non pas tout à fait d'irréalité, mais de peu de réalité. Quelles sont ces ombres, ces personnages qui s'avancent à pas feutrés : ces amoureux qui ne sont pas tout à fait amoureux, ces maris et ces femmes qui paraissent vivre ensemble par rêve — un rêve singulièrement décoloré — et ce personnage dont ils s'entretiennent parfois, de qui l'absence les laisse désemparés, était-ce leur enfant, un ami du mari, un amant de la femme? On n'en sait trop rien. Et ces passants de la rue qui continuent à défiler par quelle habitude, par quelle manie? Et les colères mêmes qui les agitent parfois, il semble qu'il suffirait pour les effacer d'une autre idée; tristes automates sans même le moindre mécanisme qui les anime. Les lèvres bougent. Ont-ils dit un mot? Ont-ils *vraiment* dit un mot, ou si simplement je me le figure?

Certes, je sais que les psychiatres et les psychanalystes soignent — et, disent-ils, guérissent — les douteurs. Et je sais aussi que d'autres philosophes démontrent l'existence du monde extérieur. Et comment s'y prennent-ils? Ce que je vois en tout cas, c'est qu'ils ne peu-

1. On a reconnu au passage Marc-Aurèle, Berkeley, Schopenhauer, Borges. Il en est bien d'autres.

vent éviter de s'y prendre assez mal. C'est que leurs raisonnements ont toutes chances de s'évanouir à peine exprimés, et leurs preuves de se retourner contre eux. Que vont être en effet leurs démonstrations, leurs arguments (plus sages et probants seront-ils) sinon des arguments, des démonstrations, bref des idées — et vous ne pouvez opposer aux opinions du douteur aucun raisonnement qui n'apporte de nouvelles preuves à son système et de l'eau à son moulin.

(En désespoir de cause, les médecins sinon les philosophes ont pris de tout temps des partis violents substituant jadis à la persuasion le fouet, la prison et les chaînes et de nos jours — à la manière des peintres modernes — le choc.)

*

A qui s'étonnerait de voir les peintres occupés d'une question métaphysique, il est trop aisé de répondre qu'on ne bouleverse pas la peinture, et l'on ne condamne pas l'art sans quelque conviction très générale; que l'on n'en chasse pas l'imagination, la méditation, la ressemblance si l'on n'a en tête quelque souci qui passe la ressemblance, les idées, la physique. Ajoutez qu'il s'agit d'une question commune et qui n'agite pas moins l'homme de la rue que le philosophe (comme on l'a vu sur les arguments courants de la conversation). Ajoutez encore que s'il est ici un homme particulièrement *exposé*, c'est bien le peintre, à tout instant contraint de se demander si les choses sont bien telles qu'elles se montrent et qui se répond tantôt, avec Monet : « Je peindrai ces choses telles que je les vois » tantôt, avec Braque ou Franz Marc : « Peu importe ma vision. Je les rendrai telles qu'elles sont. » Ajoutez encore ceci : c'est qu'il ne s'agit précisément ni de souci ni de préoccupation et que le problème se voit dans le peintre résolu, plutôt qu'il n'est pris en considération.

On voit de reste que le problème et la solution que lui donnent les Informels (sans même l'avoir posé) — doivent bien être d'une espèce toute particulière, difficile et qui échappe à notre regard.

III. LA TACHE AVEUGLE

Les peintres et les philosophes qui ont traité de l'art s'accordent, on l'a dit, sur deux points : c'est que l'art à la fois nous enchante et nous rapproche de la vérité. Ils ajoutent souvent, d'accord avec le sentiment commun, ceci, qui est plus curieux : c'est qu'il ne faut pas tenter de déterminer trop précisément la nature de cette vérité. Elle est difficile à connaître, plus difficile à exprimer. Comme si nous étions tout mêlés à elle, et que sa proximité même nous empêchât de la voir. « Plus vrai que le vrai », dit l'un ; et l'autre : « Une vérité qui passe les vérités. » Comme si nous devions nous contenter, en ces matières, d'un pressentiment, d'un éclair, et qu'il y eût, dans toute œuvre peinte ou sculptée — comme il est dans l'œil une tache aveugle — une part irréductible, faite pour échapper à l'analyse. Bref la vérité se révélerait à qui sait d'abord faire sa part à l'obscur, et c'est aussi l'un des traits du tableau — mais plus accentué, semble-t-il, chez les Informels — qu'il soit mystérieux.

Mystérieux, ce n'est pas dire qu'il soit de tous points insaisissable. Il est des mystères parfaitement clairs [1] s'il nous est donné d'en connaître précisément les termes et du même coup la raison qui nous empêche de les saisir d'une seule pensée.

D'une opinion évidente, et pourtant absurde

J'ai dit que l'opinion où les jeunes peintres voient la raison — l'excuse — de la vieille peinture, était irré-

1. Ainsi en va-t-il peut-être des mystères chrétiens, qui ne seraient — si l'on en croit entre autres Bourdaloue traitant de l'Incarnation — « ni obscurs, ni difficiles à pénétrer. »

futable. Ce n'est pas tout à fait dire *vrai*. Il faut y voir de plus près.

Qu'elle se trouve, en tout cas, évidente, la chose va de soi. Quels que soient la douleur, le plaisir et tout aussi bien l'objet — rue, réverbère, passants — qui s'offrent à nos yeux ou à notre sens intime, c'est par notre pensée que nous en prenons connaissance. Nous sommes enfermés dans cette pensée, nous n'y échappons pas. Bref, il n'existe au monde en ce sens pour nous que des idées, et l'événement le plus anormal ou bizarre que l'on imagine, c'est encore en se pliant à leurs lois qu'il a chance de parvenir jusqu'à nous. De sorte (suppose-t-on) qu'il suffirait de dégager ces lois pour réduire à quelques termes l'univers entier : pour n'être plus jamais étonné, ni pris au dépourvu. Voilà un premier point, et voici le second (qui est moins rassurant).

C'est que l'opinion dont il s'agit suppose que nous pouvons exactement connaître, sinon le monde tel qu'il est, tout au moins notre pensée. Or il n'est rien de plus douteux.

Je remarque d'abord que cette pensée ne nous est jamais offerte si entière que nous ne prélevions sur elle la part qui nous permet de l'observer. De sorte que notre esprit ne nous présente jamais qu'un fragment de lui-même. C'est un fragment, dira-t-on, qui nous donne à imaginer le reste. Évidemment, et c'est bien le danger. Il nous est naturel de juger tous les Chinois sur le seul Chinois que nous connaissions; tous les médecins sur le seul médecin, toutes les femmes sur une seule femme. D'où viennent maintes erreurs. Et de toute manière il reste à savoir si l'esprit *tout entier* ne possède pas, du fait de cette intégrité, sa nature propre et ses pouvoirs, que le fragment ne nous laissait pas attendre. Voici cependant une autre face de la même difficulté.

Je veux imaginer que cette intégrité nous soit donnée,

et qu'il y ait en nous, par quelque miracle, une sorte de petit miroir (comme on a longtemps cru qu'était le cervelet) où se vinssent peindre au fur et à mesure de leur apparition, tous les objets et les événements de l'univers et ceux-là mêmes qui ont lieu dans ma pensée : quelque lanterne magique dont je fusse à la fois l'acteur et le spectateur. Je m'y vois, je m'y accompagne, je tente à grand effort d'y surprendre le jeu de mon esprit. Dès lors se pose un problème : est-ce que cet effort, lui aussi, va se peindre dans le miroir? S'il ne s'y montre pas, c'est donc que le miroir est incomplet, et notre tentative chimérique. S'il se montre, et qu'ainsi je me voie me regarder, il faut donc que je me transforme en un second spectateur, qui regarde ce nouveau spectacle. Mais ce spectateur va-t-il à son tour figurer dans le miroir? S'il n'y figure pas, ce miroir nous trompe une fois encore. S'il y figure, il me faut donc supposer un nouveau spectateur qui à son tour... Cela se perd en abîme et l'on voit bien qu'il ne me sera jamais donné d'assister à ma pensée comme si elle n'était pas la mienne.

On voit aussi que l'esprit est fort loin d'être cet objet précis, limité de tous côtés, aisément saisissable et qui pût servir au monde, comme le veulent les idéalistes et les douteurs, de raison d'être.

Mais il est peu de dire que l'explication est fausse. Elle est encore dangereuse. Comme s'il n'était pas d'erreur, en ces matières, qui ne portât aussitôt son effet, on assiste à une curieuse *diminution* de l'esprit que l'on a jugé à faux.

Car le trait le plus évident de nos idées est qu'elles s'offrent à nous sous deux formes, qui s'opposent : les unes ayant trait au monde extérieur, comme sont les bruits, les odeurs, les données de la vue. Mais les autres, à notre monde intérieur. Ainsi en va-t-il, en d'autres matières, du haut et du bas, du proche et du

lointain, du bien et du mal. De l'un à l'autre contraire jouent tous les échanges et les passages que l'on imagine : telle vue n'est qu'une hallucination, telle pensée n'est qu'une erreur, et le reste. Or l'animation de notre esprit tient, pour une bonne part, à ces échanges. Que s'il n'existe plus au monde que des hallucinations plus ou moins réussies, vous ôtez à cet esprit une bonne moitié de ses moyens; vous le privez de sa pointe et comme de sa raison d'être.

Où l'on réinvente la peinture informelle

J'imagine cependant un peintre — et tout aussi bien un écrivain, un compositeur — tout hanté de cet étrange défaut, et qui s'appliquerait à l'éviter. Qui s'y appliquerait, et tout à la fois ne s'y appliquerait pas. Car il s'agit d'une entreprise paradoxale, et d'un combat douteux où l'adversaire a pour lui la raison, la suite dans les idées, l'évidence, en sorte que je ne puisse lutter contre lui qu'à coups de refus, d'obscurités, d'inévidence. Que si je parviens à éviter le danger, l'illusion, ce ne pourra être qu'en échappant un moment à ma réflexion, et à ma volonté. Mon propos même, mon succès doivent me demeurer cachés. Et la seule chance d'un spectateur est de distinguer en moi ce que je n'y distingue pas. Qui porte en ce sens ses recherches voit s'offrir à lui trois solutions, qu'il est aisé d'imaginer.

La première consisterait à laisser passer, sans en former aucune représentation, les premiers traits qui nous viennent; à substituer, dans la mesure du possible, la sensation à la perception, la sensation vague à la sensation précise : le sentiment hâtif au sentiment réfléchi. Il s'agirait, en quelque sorte, d'épouser le rythme extérieur des choses, de s'unir à la réalité en esquivant toute idée distincte que l'on en puisse former. Bref cette première conduite se trouverait assez bien caractérisée, du dehors par la précipitation, du dedans

par la fusion (ou du moins le sentiment de la fusion) avec les choses.

Dira-t-on qu'il n'est pas si facile de se priver d'idées. Soit. Il reste au peintre la ressource de les brouiller jusqu'à les rendre méconnaissables : de présenter un arbre, par exemple, qui pût aussi bien figurer une herbe, une rivière, un nuage. La preuve enfin de sa réussite lui sera donnée le jour où les objets qui lui parviennent se trouveront privés de toute référence immédiate à quelque pensée que ce soit : nous heurtant de choc : parfaitement obscurs et ne se laissant qu'à la longue pénétrer de sens.

Mais faut-il si patiemment pousser notre enquête. La précipitation, le brouillage, le renversement des sens, ce sont les trois caractères dominants qui nous frappaient dès l'abord en toute peinture informelle.

Ici pourrait honnêtement prendre fin cette recherche. Elle nous a comblés, si par elle nous retrouvons du dedans, par idées et par raisonnements, les faits mêmes dans tout leur détail auxquels nous butions d'abord. Il ne faut plus s'étonner qu'elle offre (comme les offrirait la peinture ou la musique) les mêmes caractères que nous sommes tout prêts à lui imposer.

Il est un caractère au moins de la peinture informelle qui n'a plus à nous étonner : c'est sa gravité, son caractère tragique.

On fait grand bruit, de nos jours, de certaines bombes d'une nouvelle espèce qui seraient capables (disent les journaux) de supprimer en quelques moments non plus cinquante ou cinq cent mille hommes comme les vieux sages modérés explosifs, mais des millions et des millions jusqu'à détruire toute vie sur notre planète (que l'on appelle pour la circonstance petite planète). On fait grand bruit et l'on a sans doute raison mais on a tort d'ajouter que l'humanité n'avait jamais couru un tel

danger. Elle l'a couru de tout temps : elle le court à chaque minute. Il a toujours été au pouvoir des hommes de se suicider, ou de se priver d'enfants. Mais il est un danger plus menaçant : notre esprit est constitué de telle façon qu'il est en grand danger à chaque instant de se détruire. Il lui suffit de se regarder penser ; il lui suffit d'assister à lui-même pour se voir aussitôt coupé du monde, et de la pensée même. C'est contre ce danger que la peinture informelle accumule impatiemment ses failles et ses brindilles et ses remparts de brisures, ses objets incorruptibles et les signes — zigzags, tonnerres et foudres — qu'ils nous font.

Condition d'un entre-monde

Cependant je dois à présent me demander s'il s'agit de signes authentiques, et d'objets véritables. Je vois bien que j'ai monté par moi-même, et puis reconnu dans l'Informel, un piège à prendre la Réalité : reste à savoir si la Réalité s'y laisse prendre. Que si l'erreur tient ici à la privation de l'une des catégories de pensée entre lesquelles se partage le monde, sans doute suffira-t-il à l'inverse que toutes ces pensées nous soient à la fois données : que l'intérieur ne s'y distingue pas de l'extérieur, en sorte qu'il ne nous soit pas moins facile de jouer de l'une que des autres.

Je suppose la question résolue. J'admets qu'il se passe, hors de toute observation ou expérience — et comme dans un entre-monde où s'évanouiraient les différences — un événement mystérieux, tel que la pensée n'y fût pas distincte des choses. Je l'admets, et je m'aperçois aussitôt qu'il s'agit d'un événement assez communément reconnu ; que toute notre quête, loin de s'y opposer, l'appelait en quelque sorte ; que chaque détail en reçoit son sens décisif, que les mots mêmes nous l'annonçaient. Bref, qu'il constituait l'armature et comme l'envers de cette quête.

Car il n'y a rien dans cet entre-monde qui n'ait de tout temps trouvé ses partisans — parfois ses adorateurs. Une longue suite de philosophes et de poètes, d'Héraclite à Novalis, de Plotin à Blake ont appelé de leurs souhaits un monde où dussent enfin se confondre et ne faire qu'un, le haut et le bas, le passé et l'avenir, l'étrange et le familier, l'esprit et les choses. Il n'a pas manqué de penseurs pour supposer qu'un tel monde se trouvait déjà réalisé : qu'il était très précisément le nôtre. Les images qu'admet Bergson à la base de notre esprit (avant toute réflexion qui les prononcera dans un sens ou dans l'autre) sont à la fois extérieures et intérieures, constituent un paysage neutre où sont confondus le dehors et le dedans. James, Russel se refusent à distinguer entre le pommier qui est devant moi et l'idée que je forme de ce pommier. Simplement celui-là a-t-il pour entourage — si l'on préfère, pour contexte — d'autres objets : un rocher, du gazon ; celle-ci, d'autres idées ; les fruits, les compotes ou les confitures.

C'est là un monde étrange et dont nous observons aisément le rayonnement, les effets. Quant à le penser directement, c'est une autre affaire s'il échappe aux catégories de notre entendement : à l'espace, au temps et au nombre ; s'il consiste dans la négation de ces catégories. Faut-il renoncer pour autant à en parler, à en faire état, à respecter dans les démarches de notre esprit la place de cette tache aveugle et de ce voile noir, le secret de ce *rien*, de ce *non?* Mais quoi, nous l'avons cerné, nous avons déterminé du dehors sa place, sa nature et ses termes. Nous l'appelions en quelque sorte, si notre première recherche touchant l'esprit nous obligeait à supposer l'existence d'un esprit intact, complet, échappant à toute vue que l'on tentât d'en prendre — mais dont procédât toute idée que nous formions. Or que pourrait être un esprit secret, sinon échappant à la première loi de tout esprit qui s'exprime,

la loi d'identité. L'expérience, le raisonnement élémentaire s'accordent ici assez bien.

Faut-il s'étonner de l'importance de ce passage opaque, de la gravité de la sorte de peinture — l'informelle — qui l'évoque de si près? Non, si notre réflexion semble condamnée, faute d'un tel événement inexplicable et d'une tache noire, à tourner en rond indéfiniment, suivant le mirage de la pensée.

Mais il y a plus : il n'est pas d'événement — parmi ceux-là mêmes que nous avons notés et classés au long de cette recherche — qui ne s'éclaire et ne prenne enfin son sens décisif à la faveur de cette obscurité même.

* * *

Faut-il s'étonner encore de la défiance et du discrédit d'abord jeté sur les *idées*, la pensée, le raisonnement, s'il s'agit de ce que le raisonnement est incapable d'admettre de face, ou les idées de figurer? Du *choc* par quoi se révélait à nous la peinture informelle si par elle nous avons affaire à ce qui du dehors nous vient heurter mais se refuse à notre réflexion et ne se laisse pas pénétrer par notre pensée. A point qu'il nous reste la seule ressource de le pressentir, de nous effacer devant lui. Quitte à l'approcher dans la hâte par diverses approximations, dès lors condamnées aux *métamorphoses* continuelles dont aucune ne peut nous satisfaire. Bref, tolérant dans nos approches un continuel *renversement*, si le peintre informel dit moins ce qu'il pense qu'il ne s'efforce de penser ce qu'il dit — ce qui se dit en quelque sorte malgré lui. Faut-il pousser plus loin? Les maîtres de l'art disent : « Si tu veux éclairer ton dessin, commence par y mettre des ombres. » A nous aussi il a suffi, pour illuminer notre propos, d'y placer à la fin cette ombre et cette tache aveugle. Et sans doute avons-nous enfin moins encore éclairé la peinture informelle

que nous ne l'avons recommencée. Il n'est pas jusqu'au mot d'*informel* qui ne s'y dise aussi bien *formel*. Il n'est pas jusqu'aux mots de *peinture abstraite* qui ne s'y disent aussi bien *peinture concrète*.

Ici, peut-être nous dira-t-on : « Craignez de céder aux illusions que vous avez dénoncées. Que si votre analyse est juste, ce n'est pas seulement au-dedans de vous et dans votre esprit, mais du même mouvement dans les choses que doit se passer l'événement que vous décelez. »

Certes. Aussi bien avons-nous peut-être un peu trop négligé le détail de l'Informel. Il se trouve ici, par chance, que viennent d'être inventés les instruments, et avant tout le microscope électronique, qui nous révèle que les premiers sous-bois de Cézanne ressemblent, plutôt qu'à un sentier sous des arbres, à un fragment de laiton traité au persulfate d'ammonium; les « portraits » de Braque ou de Picasso, plus encore qu'à des hommes, à la structure de l'oxyde d'aluminium; les caprices de Klee, mieux qu'aux huttes de Kairouan, à la coupe microscopique du cornet nasal d'un chien; les éclairs et foudres de Fautrier, moins à des feux d'artifice qu'à la musculature de l'utérus; les météores de Wols, aux cellules névrogliques de la corne d'Ammon; les cathédrales de Pollock, aux éléments du cortex cérébral; les configurations d'Arp, à quelque neurone moteur de la moelle épinière; les calligrammes de Mathieu, aux cellules nerveuses d'un ganglion végétatif; les compositions de Sam Francis à la lumière polarisée d'une lame de roche éruptive [1].

* * *

Qu'il se passe, en nous-mêmes *et* du même coup dans le monde, bref qu'il *y ait* ce qui échappe également

1. Cf. *Art et nature (Form in Art and nature)* par Georg Schmidt, Robert Schenk, Adolf Portmann.

à l'avenir et au passé, à la vie et à la mort, au proche et au lointain, à l'observation, à l'expérience — ce qui ne peut être reconstitué que par raison, approché que par éclair, pressenti que par négligence, c'est ce que chacun de nous soupçonne très bien sans pouvoir le dire, ni même le penser.

Il le soupçonne, il s'en doute et partant il en doute. Et qui ne douterait de ce qu'il soupçonne sans jamais le voir. Les sceptiques de tout poids, des positivistes massifs aux légers pataphysiciens ont ici la partie belle. De vrai les voit-on se multiplier et couvrir le monde — ce même monde et cette vie qu'il suffirait, pour changer, d'un brin de vérité. C'est là du moins ce qu'évoquent faiblement, lorsqu'ils parlent d'un « vrai au-delà du vrai », lorsqu'ils parlent aussi d'un mystère, les peintres et les critiques. Par chance, nous avons moins tenté d'en former l'idée que nous ne l'avons souffert. Nous sommes passés par là. Nous avons été par *cela* modifiés, métamorphosés. Nous ne terminons pas ce petit livre tel que nous l'avons commencé. Et sans doute le peintre informel a-t-il approché plus qu'il n'était courant cet événement, et avec lui les sources de l'esprit et de la vie.

* * *

Qu'adviendra-t-il de la peinture informelle? Je n'en sais rien, c'est affaire à l'histoire et aux modes, qui ne sont pas de mon ressort. Peut-être parviendra-t-elle à chasser la vieille peinture de ses derniers abris : les calendriers de la Poste, les portraits d'ancêtres et les éditions de grand luxe.

Il se peut aussi qu'elle disparaisse; et nous serons réduits à contempler nos derniers Informels dans des caves et des catacombes. Il y suffira d'un dictateur, de quelque moraliste, et l'on a déjà vu plus d'un pro-

phète déclarer, comme Mahomet, qu'il était venu sur la terre pour en chasser les Orgueilleux et les Peintres [1].

Mais il est fort possible encore qu'elle compose avec la vieille peinture figurative, dont elle formerait désormais l'armature, et le sens secret. Ainsi la Nature, au scandale des biologistes [2], ne se contente pas des structures élémentaires que l'on a vues — pourtant suffisantes à lui permettre de respirer, de se nourrir, de se reproduire — et s'en va former à partir de ces structures des arbres et des rochers, des animaux et des hommes.

S'il le faut, j'irai volontiers dans les catacombes, pour les bonnes raisons que l'on a vues.

JEAN PAULHAN.

1. Il s'agit, dans ce propos, des peintres figuratifs. Il semble qu'un autre prophète, Lao-Tseu, se soit contenté, de son côté, de condamner les peintres *originaux;* c'est du moins ainsi que l'entendent ses disciples Tchouang-Tseu et Lie-Tseu.

2. cf. Ad. PORTMAN, préface à *Art et Nature.*

KEN AVO

J'avais quitté la Seine-et-Oise de bon matin,
Ma mansarde, là-haut, sur la colline
D'où l'on observe les astres et les fusées,
Mes livres, mes poussières, ma fenêtre
D'où je pouvais ne pas regarder la Tour Eiffel,
Le Panthéon, le Sacré-Cœur, ce fromage blanc,
Les toits de Paris.
J'allais une fois encore vers cette Bretagne
Qui m'a très jeune fasciné,
Qui m'est aimant quand j'en suis loin,
Qui m'est douleur quand, de trop près
J'en subis la loi inflexible
De pierres, de ciels, d'horizons.
Mais j'ai peur de mourir ailleurs.
Les hommes partout se ressemblent,
Les lieux n'y pourront jamais rien,
Les lieux ne nous donnent à vivre
Qu'avec parcimonie
Pour renouveler le bail, le contrat qui nous lie
A nos frères, puisqu'il paraît.
Et je quittais mes amis, que j'aime bien,
Qu'il m'est difficile d'aimer tous à la fois,
Quand par hasard ils se connaissent,

Et qu'on se retrouve autour d'une table,
Je quittais mes amis dont j'ai besoin
Et qui me font souffrir comme un pays,
Comme la Bretagne,
Que j'aurai maintenant tant de mal à quitter.
L'homme est pays pour l'homme
Quelquefois paysage
L'homme a besoin de l'homme
Bien plus que de la femme
Et les femmes le savent
Qui connaissent leur homme.
Je quittais mes amis, et sur mon engin,
Une motocyclette
Qu'un de mes amis, justement, m'avait payée,
Connaissant mon vice le vent,
La vitesse du vent,
Les jambes serrées contre ce ventre d'essence,
Un peu comme sur un cheval j'imagine
Qui aurait deux roues, et ce bruit désagréable
Pour ceux qui ne profitent pas
Du mouvement, [*ouvert,*
Oui j'allais en Bretagne, le col de ma chemise
Une guêpe s'y engouffra, je dus m'arrêter, la
Était très forte, et inquiétante, [*douleur*
Par Trappes, Houdan, Dreux, Laigle, Le Pin
[*aux haras, Argentan,*
Je buissonnais, ce n'était pas la route droite,
J'allais en Bretagne une fois de plus.

Je ne me sens homme qu'au contact des choses
Avec les hommes c'est le contraire,

Vous savez bien c'est difficile
Ou trop facile.
Je ne me sens à l'aise avec eux
Que de profil, quand à deux,
On regarde la même chose,
Cette chose qui n'existe pas
Devant lequel le prêtre lève le bras
Sans plus y croire beaucoup,
Il est trop isolé
Et que nous ponctuons notre fixité ignorante
A coups de vin très ordinaire
Ou de Guiness aux relents joyciens
Avec cette affiche qui fait penser
A l'aigreur de Dublin, is good for you
Cette marque de petite bouteille sombre, fumée,
Qu'on imagine irlandaise
Et ce liquide velouté qui mousse,
Qu'il faut savoir verser dans des verres spéciaux,
Sinon ce n'est plus la même chose,
Et qui détermine le sens de la conversation
Dans sa bave marine.
Entre hommes, comment y aurait-il,
A moins de s'invectiver, et pourquoi,
Pourrait-il y avoir
Ce face à face que je n'ai pas fini de trouver
Tragique
Ce ventre à ventre sous la lune,
Ce bouche à bouche en nudité
En nage.
Ce combat fébrile et malin,
Si doucereux pourtant, si fin

Qui mime l'amour que l'on dit
Mais qui n'est drôle pour personne,
Ni pour la femme ni pour l'homme
La mort avance dans la nuit
Mais l'homme est bavard il se plaint
Il appelle plus volontiers au secours
La femme enfante dans sa peur
L'amour pour elle est un travail
Qui peut avoir de l'avenir.
L'homme est comme un oiseau perdu
Ce combat que mime le couple
Isolé sur la grand'terre
Avec les étoiles sur le dos.
Ce cœur à cœur, entre l'homme et la femme,
Toute pensée suspendue
Au lustre de l'immensité
Toute affaire aux calendes
Toute ambition aux orties,
Tout orgueil au lendemain
Toute dignité dans le vent.
Tout esprit suspendu
Au lustre de la frénésie
On se mange, on se rend grâce
Avec cette chose étrange, là-bas, en bas,
Qui fouaille et bave et s'énerve
Cette chose à tous les deux
Et veut la lune et le soleil,
Et les anges et les démons
Pris dans leurs pièges mutuels.
Et te voilà pauvre homme
Dans le halètement de l'insatisfaction

Gorgée d'humain, aux frontières
Colorées de l'impossible pur
Et te voilà ma pauvre femme
Sous ton pauvre homme, prête,
Offerte aux laves de tous les Vésuve du monde,
O Pompéi ô morts d'amour,
Foudroyés ensemble encendrés
Dans le geste essentiel
On devrait toujours en mourir.

Je faisais mon dernier voyage,
C'était comme un pèlerinage
Je repassais,
Comme ces malheureuses de Degas,
Je repassais les draps routiers
De ce que j'appelais mon passé,
Cette côte, avant Ducey je crois,
Après Saint-Hilaire du Harcouet
Cette côte au sommet de laquelle
On aperçoit pour la première fois
Le Mont Saint-Michel
Avant le carrefour de Pontaubault
A droite Avranches sur la Sée,
A gauche Pontorson, Dol, Saint-Malo
Et cette route pomme à cidre
Dont Stendhal parle avec amour
Dans les Mémoires d'un Touriste.
Quel drôle de touriste j'étais.
Chaque halte, ah la dernière.
Et la forêt animée de Paimpont,
Là-bas de l'autre côté, irai-je encore

A seule fin d'y rencontrer, qui sait,
Shakspeare et André Breton
Qui signe de là
Certains de ses plus beaux écrits.

J'allais retrouver une femme
Qui m'attendait,
Avec laquelle j'allais devoir vivre
Ce qui n'est pas, ne serait-ce qu'avec soi-même
Une sinécure. C'était sérieux.
Fallait recharger les accus
Changer tous les meubles de place,
Mais en changer l'âme, comment?
Finis, le grand vagabondage,
La détresse des soirs mauvais,
Les bonnes goulées d'amitié
A quatre mains, Haydn, Schubert,
Ou bien à deux
Vouhallan, Ham, Cergy
Et ces années passées ensemble
A creuser la nuit de paroles
O métaphysique, la belle inconnue,
Ai-je été assez bavard
Avec vous, l'ami frettois
Le plus ancien, et nous ne nous tutoyons pas.
Où allais-je?
Fini le coup de rouge au zinc
De tous mes bistros de banlieue
Avec l'ouvrier de chez Renault
Qui m'en voulait d'avoir fait sa caricature,
Avec le coiffeur du quartier

Qui jouait les chevaux emballés
L'apprenti-maçon, et tant d'autres
Ils me racontaient tous leur vie,
Aux trois pénibles anecdotes
La guerre, la femme, l'ennui,
C'est dur de vivre, on le sait bien
Je gardais pour moi mon chagrin
Pour ne pas faire tort au leur
Comment parler tous à la fois
C'est dur de vivre c'est malin
On ne s'y fait guère, la fin
N'arrive jamais sans qu'on veuille
Un peu qu'elle arrive,
Car vraiment, nous sommes tous très fatigués
Je les écoutais tant et tant
Je m'y serais perdu peut-être
Car on se saoule vite, on prend
Toutes les souffrances à son compte
On rentre chez soi éperdu.
Mais qu'ai-je à perdre, où à gagner?
Je me sens tour à tour valet,
Roi, fou, cheval, pion,
O le jeu d'échecs
Sur le grand damier de ma vie
Et ce coin d'enfer dans mon crâne
Portes battantes à jamais.

J'allais retrouver une femme
Bientôt ma femme,
Comment se faire à ce ma *femme*
Je n'y arriverai jamais

L'épicière me demande
Comment va votre femme
Et je me retourne pour voir
S'il y a un mari derrière moi.
Je ne me sens propriétaire de rien
Quelle drôle d'idée
Se croire maître de quoi
De qui que ce soit.

Ma motocyclette avait de ces ruades
Comme parfois en ont les choses
Elles éclairent violemment, crûment
Notre piste nerveuse
Le disque tourne fou
Et se raye ça fait mal
C'est un peu comme si j'allais mourir
Toute une vie d'entre mes vies
Défilait à toute vitesse
Sur le réseau de mon angoisse.
Je n'avais plus peur de tomber
Quelqu'un était en train de mourir en moi
Quelque part quelqu'un [souffrir
Que j'avais détesté, qui m'avait fait beaucoup
Mais que je ne voulais ni ne pouvais
Ne pas reconnaître, en toute occasion
Être un homme est ambigu
Nul masque au monde ne m'en eût
Caché la froide présence
Quelqu'un qui était en train de me dire
Le pire, le cruel
L'inacceptable.

Le réel, c'est l'imagination
Relayée, soulagée, remplacée
Poète celui
Qui pactisant avec la mort
Oublie qu'il va mourir.

Une femme m'attendait
Je ne pouvais plus reculer
J'en serais mort, conscience en berne
Je ne pouvais plus dire non
A ce oui fugitif qu'un soir
Je mis à son oreille
Comme boucle, mais boucle de ma vie
Boucle de ma stupéfaction de faire acte de présence
Sur cette terre qui n'en peut plus
Qui geint,
Qui est malade de partout
Qui va bien sauter un de ces jours
Quand on est à bout on se suicide
Les hommes meurent de plus en plus gaiement
Comme s'ils lançaient un « à la vôtre »
Aux malheureux qui restent.
Les hommes sont dans une ornière
Parfois pourtant l'inspiration
D'un terrain resté vierge,
A jamais indéchiffrable,
A jamais indéfrichable,
J'aime jouer avec les mots
Passez m'en la fantaisie.

Une halte encor, la dernière, c'était le matin,

J'avais couché dans un petit hôtel
Au bord de la grand'route
Allez me dire le nom du village
Je confonds tous les lieux,
Tous les visages,
Je risque de me faire gifler
Par les femmes que je regarde
Comme si je les avais déjà vues quelque part
Mais où, madame aidez-moi je vous prie
Les femmes ne comprennent pas qu'on puisse
Ne les prendre que pour nos semblables
Ça les vexe, c'est bien curieux

Une halte, la dernière, avant de dire adieu
Pas au revoir, adieu, c'est fini
Quand une fois on a dit oui
Adieu donc a quelque chose
Qui me faisait tenir debout
Même quand ça n'allait pas du tout
Que j'étais malade de solitude
Béquille, bâton de jeunesse,
Camisole de faiblesse
Alors je vous ai pris dans mes bras
Toutes mes solitudes
Tous mes moments d'euphorie triste
De joie désespérée
Je vous ai juré que rien n'était changé
Qu'on pourrait se revoir,
Parle toujours
L'intonation n'y était plus
Ou y était trop c'est ainsi

Que jouent les mauvais comédiens
Mais je ne vais plus au théâtre
Et vous m'avez laissé en plan
Sans rien me dire
Sur cette petite place de marché
Du marché de Rosporden, dans le Finistère
Où l'on vend du chouchen
C'est une espèce d'hydromel arrangé
Ça saoule vite, ça n'est pas très bon
Vous m'avez laissé tout seul
Puisque j'avais choisi
De prendre la responsabilité de milliers
d'entre vous dans un autre corps
Une autre manière d'être
J'étais devenu la moitié d'un tout
Fragile, proie pour l'ombre
J'allais devoir assumer l'absurde et l'humour
De vos manifestations
Par amour pour un être humain
Être gai c'est l'impératif
On ne peut être triste
A deux. Et l'être humain est triste.
Je ne ferai plus la cuisine
Nouilles œufs durs viande hachée sardines
Et ces courses tous les matins
Bonjour madame je voudrais
Il me faudrait radis du jour
Gardez la monnaie ce n'est rien.
Que de gestes vont me manquer
Je te regarderai les faire
Je t'entendrai trafiquoter

J'attendrai le Georges c'est prêt
C'est prêt et prêt et archi prêt
Après tu te plains que c'est froid

Je restai là sur cette place
Je ne sais trop combien de temps
Entre la coiffe des grand'mères
Et les marchands de cochons.
Le ciel là-haut me faisait signe
Cette tendre couleur maligne
Mais il était trop tard trop tôt
Une femme m'attendait
Qui comptait sur moi
Pour pouvoir encore sourire
Chanter en faisant la lessive
Ne se soucier du lendemain
Qu'avec une main dans la sienne.

Il y a maintenant beaucoup plus d'un an de cela
Elle est là cette femme Tatiana
On vient de déjeuner
Mon café refroidit
Elle est assise près de moi
Elle lit le journal France-Soir
Deux bébés ont été tués par un vaccin
On assassine encore les nègres
Les journaux sont nos cimetières quotidiens
Il fait beau c'est le printemps
Quoiqu'en février seulement
Mais il est bien mal fait, notre calendrier
Il ne faut pas s'y fier

C'est le plaisir de respirer qui compte
Elle est là le soleil foudroie ses cheveux blonds
Elle me tourne le dos
Face au ciel pommelé, au ciel
Qui est très propre aujourd'hui
Comme la mer, là, un peu plus bas,
avec son troupeau de brebis
Qui freinent au creux de la plage
La terre c'est le grand danger
Qu'elles prennent garde au berger
Les touristes vont arriver
Sur la bosse de l'horrible été.
J'ai envie d'aller faire un tour
Tant pis pour le travail
Je me sens mal habité,
Mal occupé, comme Paris pendant la guerre
Je ne sais plus ce que veut dire
Ce qu'il veut dire le mot amour
Qui m'était mort,
Maintenant que je partage
Le citron de l'âcre existence
Avec mortelle comme moi
Toi qui es là, toi que j'embrasse
Que j'étreins
Toi que j'appelle ma chérie
Ce n'était pas facile à dire
Ma parole est douce pour toi
Je te prends par le bras quand tu es fatiguée
Nous marchons dans les rues, sur le quai
Je te caresse le front
Je t'emmène manger des fruits de mer

Dans un petit coin
Quand on a peu de fric c'est rare
Je voudrais que tu sois contente
Que tu trouves que c'est bien, cette vie
Que toi au moins, grâce à mon attention,
A mon silence,
Tu puisses te dire, toi au moins,
Que l'horrible ennui est vaincu.
Ça fait plaisir de faire plaisir à quelqu'un
Mais il y a des gens qui ne veulent pas
Qu'on leur fasse plaisir, qu'on soit leur ami
Parce qu'ils ont besoin de choisir
Parce qu'on n'en vaut pas la peine
Ils me dégoûtent ces gens-là.
Mais je ne sais pas, ne sais rien.
On est toujours à deux petits doigts du vaudeville
De la scène, et allez arrêter les mots
Qui sautent tous par la fenêtre
Tout le quartier demain matin
Saura que rien n'allait très bien
hier au soir, au deuxième étage
C'est bien partout pareil voyons.
Elle voulait aller se coucher
Il voulait aller prendre l'air
Pas de mal à cela,
Mais elle avait honte d'être fatiguée si tôt
C'est que les hommes
Sont sans pitié pour les femmes
Qui triment tant sans que jamais
on s'aperçoive de leur labeur
Mais il avait honte d'avoir envie

D'être seul, un peu
Comme il ne le sera plus jamais
Seul comme il l'est de moins en moins
Seul comme de jour en jour davantage
Mais ce n'est plus pareil
C'est comment dirai-je
Plus pathétique plus émouvant
Mais un peu moins intéressant.
Je me sens dévirilisé
Paradoxal je le sais bien
Mais moins homme qu'auparavant
Moins en instance de l'être
L'amour d'autrui m'est parabole
Incompréhensible en-deçà.

Du parfum des épingles à cheveux
Très bon pour déboucher les pipes
Des bas soutien-gorge jupons
Des hebdomadaires où l'on voit
De beaux mannequins tristes
Poser pour l'éternel féminin
C'est donc vrai une femme est là
Ma femme.
Et le soir quand je rentre
D'une promenade de célibataire
Du côté des mouettes endormies
Promeneur distrait, mains dans les poches
Pipe au bec
Une femme est là.
Qui m'attend dans un demi sommeil
Elle ne peut pas fermer l'œil

On m'attend, c'est une surprise
J'aurais tendance à oublier
A m'oublier c'est mauvais cela
Pour les autres.
Toujours en moi mais déplacée
Cette détresse qui me prenait
Quand le jour bascule de l'autre côté
Et qu'il est urgent
Impitoyablement nécessaire
De sortir d'aller voir un peu
Si tout le monde n'a pas foutu le camp
Si nos semblables sont toujours là
A en baver, ou à en rire
Si l'île n'est pas absolument déserte
Une parole luit en moi
Je suis comme le petit Yniold
Qui allait dire quelque chose à quelqu'un.

Dieu n'aime peut-être pas
Qu'on se veuille trop seul à y croire.
Elle lira sans doute ce texte
Que je ponds là, dans son dos
Elle a laissé le journal
Elle s'est assoupie
Sur le rebord de la fenêtre
Un oiseau pourrait se poser
Sur son front doucement veiné
Parmi ces mèches blondoyantes
Elle le lira peut-être
Je ne ferai rien pour l'éviter
C'est trop éprouvant de cacher

Elle trouvera que je ne l'aime pas
Puisque j'écris ces choses
Elle pensera que je regrette [*pourrie*
Ma salope de solitude, ma chère et tendre ma
Elle me dira tu es libre
Elle ne comprendra pas tout à fait
L'amour est plus fort que la vie
L'amour est plus fort que la mort
L'amour est plus fort que l'amour
J'ai déjà lu ça quelque part
N'importe, il y a du vrai là-dedans
L'amour n'est rien s'il n'est ensemble
Et la souffrance et l'avenir
Poisson mouvant d'un présent glauque
Il fait le passeur flamboyant
D'un bord à l'autre de nos âmes
Le temps d'un baiser qui déchire
Le temps d'un soupir calciné.

Elle vient de me parler
De me dire qu'il fait beau
Comme ça elle va être bien
Elle est fragile elle est enceinte
Ces neuf mois sont bien longs pour vous
Mais à faire trop attention
On y perd l'envie d'amour
Quand il y en a pour deux
Il y en a pour trois
Quel optimisme cependant
Je lui ai souri, lui ai juré
Que oui, il va faire très beau

Comme ça elle ira très bien
Puisque c'est déjà le printemps
Qu'elle va pouvoir retourner passer l'après-midi
Aux Plomarchs, à côté
Puisque les violettes lèvent le nez
Quoiqu'en manquant, c'est pour le nôtre
Qu'il faudrait dire qu'elles naissent
Que les jonquilles batifolent, et les genêts
Que le mimosa entête l'air
Au point qu'il est bon de l'éloigner
De le mettre sur le palier, la nuit
Ça vous fiche mal au crâne, ces merveilles
La vie continue, avec nous sans nous
Parfois je me sens débranché
D'autres fois homme à en crever
A ne savoir que faire
De cette marée aux flots lourds
Qui s'évase dans ma poitrine
Et nous mourrons avant la vie
Nous en regretterons peut-être
Les promesses si mal tenues
Les morts font la planche
Dans l'éternel endimanché.

Il fait beau je vais sortir un peu
Tout à l'heure je m'arrêterais à Pont-Croix
Sur la place
Peut-être y retrouverai-je les gosses
Avec lesquels, l'an dernier je fis
Une partie de football.
Elle m'attendait, assise sous un arbre

Patiente compréhensive quel gosse tu fais
Rendant gentiment justice au plaisir du jeu
A mon plaisir
A celui que j'éprouve à taper dans un ballon
A le caresser doucement pour mieux tromper
Pour rien pour le roi de Prusse [l'adversaire
Parce qu'il est agréable de s'entendre
Traiter à l'extrême tutoiement
Par des enfants, des mômes, des voyous
Dont le nez coule, aussi le lait
Si on appuie dessus
C'était la manie de mon père
Je ne la goûtais qu'à moitié,
Pour lesquels on est bien vite autre chose
Qu'un monsieur, qu'un emmerdeur
Comme on en rencontre sur terre
Qu'un adulte au sourcil géant
Pour cacher l'œil de ces années
Où rien de rien valait autant
Que la situation sociale
Qui fait jouer du coude pour mieux
Contempler son néant.
Je me dis souvent que leur âge
A ces turbulents amusés
C'est bien celui du courage
Non non ce n'est pas pour la rime
Elle est ailleurs si vous cherchiez
Mais souvenez-vous.
On s'en va le matin, dans la nuit
Il pleut il neige il fait froid
Avec son petit cartable sous le bras

L'école est bien loin souvent
On ne reverra ses parents
Que le soir venu
On somnole un peu
Dans la grande classe qui sent
Le tablier neuf, l'encre desséchée
Le chewing-gum caché sous le banc
Le cuir à deux sous
On est un peu amoureux de la maîtresse
On se demande si elle peut vivre autrement
Que là devant nous
On est bien étonné de la rencontrer dans la rue
Le dimanche, au bras d'un homme...

Je m'arrêterai peut-être aussi
Dans ce petit bistro tout seul
Dans l'éternité de l'espace
Une clochette à l'entrée
Trois marches pour dégringoler
Dans l'ombre des choses humbles
L'odeur de la réglisse, du pierrot gourmand
De la semelle de caoutchouc
De l'essence
De la vie.
Je rentrerai par Saint-Tugen
L'église est très abandonnée
Mais Dieu ne va plus à la messe
Nous sommes entre hommes c'est bien
Vaille que vaille
J'irai chercher la clé
Chez la bonne vieille à côté

L'église est toute lézardée
Les saints de bois ont froid
Dans leur niche
Nous sommes moins seuls que les saints
Puis j'irai m'allonger dans l'herbe
Pour penser à mes amis
A ceux que j'ai perdus aussi
Vivants ou morts, ah quel massacre
A François d'Assise,
Abrité du vent qui vient fort de la mer si proche,
Penser à toi
Qui te demandera ce que je fabrique
Si je ne te trompe pas
Avec la fille rencontrée hier
Et qui m'a dit bonjour.
Depuis que je suis avec toi
On me dit bonjour dans la rue
Un homme seul jette l'effroi
Mais me voilà rendu au monde
Maintenant ça ne leur fait plus rien
De regarder si je les regarde
Elles savent que ça n'ira pas plus loin
Que je ne prendrai pas leur bonjour
Pour une invite qui les gêne
Car je ne suis ni beau ni laid
Pas du tout homme de rencontre
Rien de séduisant à croquer
Une silhouette bien tranquille

Il est tard, Jos renifloche dans sa caisse
C'est un chien qu'on a trouvé

Un matin sur le port
Bien sûr que Jos est un nom d'homme
Ça choque les gens, mais tant pis.
Il pouvait tenir dans ma main
Un pêcheur voulait le foutre à l'eau
Il nous l'a donné pour trois verres
De gros rouge, de gwinn ru
Comme on dit ici
Il est fort ce vin, africain,
Bon mais sournois.
Et le chien est à nous depuis
Il a une queue d'avant-guerre
C'est une expression du coin
Il est plein de puces
Je ne pourrai plus m'en passer
Je pense que nous allons devoir le trimballer
Dans nos pérégrinations futures
Pourtant il est heureux ici.
Tous les jours il va dans la vase
Revient maculé de goudron
De la merde que les gens jettent, le soir
Pour que l'océan fasse oubli.

Je recopie pour l'envoyer
Je n'ai plus peur de publier
J'ai découvert mes faibles cartes
Je dois continuer à jouer
Ce texte aux ailes mutilées
Il est en prose de travers
Quand dirai-je bien ce qui est
J'espère y parvenir un jour

Je vis pour cela je vis pour.
L'œil de temps à autre attiré
Par le ciel maintenant ouvert
Aux buffles noirs de l'insomnie
Le jour est allé se coucher
Je vais en faire autant
Près de toi. Si tu ne dors pas
Je poursuivrai cette lecture
A haute voix
Du grand livre de Browning
The ring and the book
Tu reconnaîtras Pompilia
La malheureuse, avec son prêtre
Et le sombre époux.
Ou peut-être ce livre-ci
Que j'ai reçu hier, c'est Pierre Leyris
Qui l'a merveilleusement traduit
C'est un grand poète,
Ce livre Troïle et Cresside.
Ou bien s'il y a un concert
Je mettrai doucement la musique
J'ai remarqué que la mer
N'aimait pas la musique
Était comme on dit aujourd'hui
Allergique, qui sait jalouse.
Car la musique c'est forêt
Où les échos prennent relais
Des bois nombreux qui rendent l'âme
C'est Beethoven et c'est Webern
Les marins chantent à tue-tête
C'est que leur oreille est rongée

Bouffée par le vent du grand large
Par le sel d'amertume fou.

Dehors les fils télégraphiques
Nerfs de l'espace aux mille sons
Sentinelles horizontales
Au long desquels mes notes brèves
Chantent leur frêle partition.

GEORGES PERROS.

SCIENCE ET IMAGINATION

I. DÉTERMINISME OU STATISTIQUE

La Science du siècle dernier croyait à des lois rigoureuses, résultant en un déterminisme absolu. Ce cadre étroit n'a pu résister; le carcan a été brisé par les observations et les expériences. Les faits ne se laissent pas forcer; ils échappent à l'esclavage que constituerait une obéissance absolue à des lois sévères; il a fallu adoucir les règles, et introduire une sorte de liberté conditionnelle.

Observons un corps radioactif : l'émission des radiations décroît suivant une loi exponentielle (en moyenne !) mais il est impossible de déterminer exactement à quel instant un certain atome fera explosion, en émettant sa radiation caractéristique. Le phénomène est régi par une *loi statistique*. Des faits analogues se retrouvent dans toute la physique atomique ou subatomique. Le physicien est incapable de dire exactement ce qui va se passer : diverses éventualités se présentent, et chacune d'elles possède une certaine probabilité. Les lois s'expriment en probabilités, et ce n'est que très exceptionnellement que l'on peut trouver une certitude. Einstein croyait à des lois rigoureuses, et répugnait à des énoncés statistiques, spécialement dans le domaine sub-microscopique des atomes et particules élémentaires. On lui attribue une boutade : « Je ne crois pas que Dieu joue aux dés avec l'Univers ! »

Il entendait par là signifier son opposition à l'idée que les lois élémentaires de la physique, celles qui sont à la base des phénomènes, puissent s'exprimer seulement par des probabilités.

2. LE ROLE DU SAVANT

Trop d'ignorants se représentent la science comme une simple accumulation de faits, et confondent le savant avec une encyclopédie. De là vient le culte des machines à calculer. On cherche à éviter la réflexion (par paresse) et l'on se figure pouvoir résoudre tous les problèmes au moyen de machines géantes, enregistrant toutes les connaissances humaines en des mémoires magnétiques énormes. Vous voulez un renseignement? Poussez un bouton, et la machine vous répondra!

Cette fantasmagorie est ridicule, et relève de la plus pauvre « science fiction ». C'est surtout la preuve d'une totale incompréhension du rôle du *savant*.

Une *expérience*, tout d'abord, diffère essentiellement d'une simple observation de hasard. Le chercheur se pose une question, laquelle résulte de ses connaissances scientifiques préalables; cette question doit permettre un contrôle de certaines prédictions, ou bien préparer la découverte de faits nouveaux. La question doit être formulée avec précision, et porter sur un problème qui se puisse isoler du monde extérieur. Il est indispensable que tout le dispositif expérimental soit soustrait à des perturbations inconnues, qui troubleraient l'observation et fausseraient les résultats (1).

1. Citons un exemple typique, la fameuse expérience négative de Michelson, Morley, Miller, sur le « vent d'éther ». Miller voulait observer ce vent d'éther, et construisit un appareillage de haute précision, sur une montagne de Californie (Sommerfeld, *Optics*, Acad. Press, New York, 1954, p. 75). Il observa des déviations assez désordonnées, et en tira des conclusions peu convaincantes. Des vérifications ultérieures prouvèrent que les terrains étaient instables et coupés de multiples fractures de rochers, provenant de tremblements de terre très anciens. Des expériences semblables, reprises plus tard

Ces conditions représentent, en tout cas, l'idéal que se propose un physicien ou un chimiste; idéal parfois mal réalisé, parfois même irréalisable. L'astronome ne peut guère isoler un astre du reste de l'univers; mais il raisonne « comme si » cet isolement était obtenu. Il isole l'observation « dans sa pensée », processus évidemment très précaire. En géologie, dans les sciences de la vie ou en sociologie, l'isolement est impraticable et l'isolement « en pensée » devient extrêmement illusoire. Le physico-chimiste est un expérimentateur favorisé, un exemple-limite passionnant à étudier. Il choisit son problème, isole son appareil, le protège de toute perturbation extérieure. Si cela se peut, il répète l'expérience un grand nombre de fois et vérifie l'isolement du dispositif par la concordance des observations répétées. La concordance rigoureuse des résultats observés est une fiction irréalisable. Il est impossible, même dans l'appareil le mieux « isolé du monde », d'éviter des erreurs d'observation accidentelles et toutes sortes de perturbations imprévisibles. Les résultats empiriques sont donc représentés par une loi de probabilités, et se traduisent par des règles statistiques de distribution. Si les écarts restent faibles, le savant calcule une *valeur moyenne*, qui caractérise la mesure effectuée, et indique l'écart, l'erreur probable qu'il convient d'attribuer à cette observation.

A ces remarques générales, viennent s'ajouter les limitations imposées par les conditions d'incertitude de Heisenberg. Isoler l'expérience du reste du monde ne suffit pas; il faudrait ajouter l'isolement entre l'observateur et son appareil; mais cet isolement ne peut être complet, car cela supprimerait toute possibilité d'observation. Il reste donc toujours un certain cou-

par Joos dans un laboratoire souterrain cimenté, très stable, donnèrent des résultats nettement négatifs, et prouvèrent sans discussion la validité de la relativité.

plage entre observateur et appareil et ce fait se traduit par les conditions de Heisenberg.

La *liberté du savant* est essentielle dans le choix du sujet de recherche et de la méthode expérimentale à employer. Aucune machine à calculer ne peut faire un tel choix, qui exige la réflexion, et un réel flair de la part du chercheur. Après avoir longuement réfléchi, le physicien peut faire usage de la machine pour préciser les conditions optima, et peser l'importance relative des divers facteurs à compenser. La machine est un outil, un auxiliaire, rien de plus. Calculer n'est pas penser.

3. CHOIX D'UNE LOI SCIENTIFIQUE

La nature, prise globalement, en son intégrité, est bien trop complexe et dépasse notre entendement. Son énormité nous écrase; il nous faut l'analyser, la décomposer en pièces détachées, démonter les rouages et les examiner un à un. C'est ce que nous faisons en cherchant à isoler des portions qui se puissent séparer, et sur lesquelles nous procédons à des observations méthodiques.

Ces observations, dépouillées, classées, fournissent une matière brute que nous appelons *Information* (1). Ensuite vient la recherche de lois scientifiques. C'est une abstraction délicate à analyser, où interviennent des éléments très variés :

A. — Un résumé des faits observés.

B. — Divers modèles (mécanique, électrique, atomique, etc.) servant de base de raisonnement.

1. Voir L. BRILLOUIN : *Vie, Matière et Observation*, Albin Michel, Paris, 1959 (chap. 4, 5 et 7); *La Science et la Théorie de l'Information*, Masson, Paris, 1960.

Voir aussi L. BRILLOUIN : *Solitaire ou Embrigadé*, N.R.F., t. 4, 1956, n° 47, p. 866.

C. — *L'imagination* présentant une variété de conclusions possibles, sur chaque modèle;

D. — Choix d'un modèle et discussion des lois qui peuvent en résulter;

E. — Dans tous ces choix, *recherche de la simplicité.* On a souvent dit « la nature est simple »; illusion! C'est notre esprit qui cherche la simplicité, par économie d'effort;

F. — Vérification, concordance plus ou moins bonne de la loi proposée, comparée aux faits expérimentaux.

Toutes ces étapes mériteraient examen et discussion. Je n'ai nullement l'illusion d'épuiser ce problème; je tente seulement de le poser. Je veux surtout souligner la part de l'esprit humain dans ce processus. Une *loi physique* n'est pas seulement un résumé de résultats empiriques. Un tel résumé, représenté par des courbes, des abaques, des tables de calcul, correspond tout juste à un travail d'ingénieur, de technicien terre-à-terre, qui refuse de s'écarter des faits, et ne cherche pas à interpréter ni à *comprendre.*

Le mot est lâché — Que signifie-t-il? Quand prétendons-nous comprendre un phénomène physique? Nous avons cette plaisante impression lorsque nous avons pu imaginer un *modèle* qui, utilisant des lois déjà éprouvées, nous fournisse une « explication » des résultats observés dans notre nouvelle série d'expériences. Comprendre, c'est ramener à du « déjà vu ».

Notez que le terme de *modèle* couvre une immense variété de figurations : ce peut être un mécanisme ou un modèle électrique, ou un système d'équations (Électromagnétisme de Maxwell), bref, n'importe quelle représentation sur laquelle nous sachions raisonner.

Enfin, ce modèle est borné, limité dans ses buts, tout comme les expériences qu'il est chargé de résumer. Les lois *imaginées par le savant* donnent des résultats

corrects dans certaines limites. Si nous tentons de les extrapoler trop loin, nous découvrons des divergences; la loi doit être revue et corrigée, et cette révision s'accompagne souvent d'un total changement de modèle.

4. UNE LOI SCIENTIFIQUE, C'EST UNE INTERPRÉTATION DE LA NATURE PAR LA PENSÉE HUMAINE

Une absolue liberté de pensée est indispensable. Tout système théorique pré-imposé (Marxisme, Religion, Matérialisme, Positivisme ou Machinisme) est une entrave et une gêne.

Insistons : c'est un abus de confiance de parler des *lois de la Nature* comme si ces lois existaient en l'absence de l'homme. La Nature est bien trop complexe pour que notre esprit puisse l'embrasser. Nous isolons des fragments, nous les observons, et nous imaginons des modèles représentatifs (assez simples pour l'emploi). En toutes ces opérations, le savant use (et peut-être abuse) de sa liberté de pensée et d'action.

Le rôle essentiel de l'*imagination humaine* dans l'invention (1) et la formulation des lois scientifiques est illustré par de nombreux exemples : rappelons l'histoire de la mécanique :

I. — Newton invente ses lois de mécanique et imagine les actions à distance de l'attraction universelle.

II. — En face d'expériences nouvelles, Einstein rejette le modèle de Newton et recherche un nouveau *modèle d'univers* qui puisse rendre compte de l'ensemble des faits. Son imagination lui suggère la relativité et les espaces-temps à quatre dimensions.

III. — En même temps, Planck invente les quanta pour représenter les lois des radiations; peu après N. Bohr invente un *modèle d'atome.*

1. C'est à dessein que je ne dis pas : découverte.

IV. — Louis de Broglie et E. Schrödinger inventent la mécanique ondulatoire.

V. — M. Born and W. Heisenberg imaginent la mécanique des matrices, et ces deux modèles, en apparence contradictoires, sont finalement raccordés grâce à l'introduction de lois statistiques. A peine ce résultat est-il obtenu, qu'il faut ajouter une qualité nouvelle, le « spin » de l'électron qui permet de classer (il serait exagéré de dire « comprendre ») toute une série de particularités étranges des atomes.

La mécanique des particules ultimes s'ébauche à peine; les expériences nous surprennent chaque jour et *notre imagination n'arrive pas* à suivre cette course infernale.

Dès que nous abandonnons le terrain familier des expériences terrestres, à l'échelle humaine, sur des objets inanimés, notre esprit se heurte à des faits incompréhensibles. Le rôle de l'imagination devient alors prépondérant : astronomie, géologie, particules ultimes ou noyaux, biologie enfin, dans tous ces domaines la stricte logique ne suffit plus, le raisonnement terre-à-terre fait faillite, l'imagination domine.

5. LES PARTICULES ULTIMES, MIRAGE ET FÉERIE

La féerie scientifique des dernières années, ce fut la découverte des constituants ultimes de la matière. Sont-ce des particules ou des ondes? Nous ne pouvons répondre à cette question; le dualisme règne là, comme dans toute la physique sub-atomique, depuis les géniales réflexions de L. de Broglie.

Einstein avait déjà inventé le *photon*, particule de lumière, et nous avions le *proton*, électriquement positif et lourd, avec son compère l'*électron* (négatif et léger), tous deux stables et bien définis expérimentalement. Il a fallu leur reconnaître à chacun un

« spin » (un pivotement, comme des toupies ou gyroscopes) et un moment magnétique : ce sont de petits aimants. Ensuite est apparu le *neutron*, sans charge électrique, aussi lourd qu'un proton, et muni lui aussi de spin et de moment magnétique. Curieuse trinité matérielle, qui déjà dépasse notre entendement et surpasse tout ce que les théories antérieures avaient permis d'imaginer.

Ce n'était que le début des émerveillements ! Vint alors le *neutrino :* particule sans charge, sans masse, mais avec spin, inventée par Pauli et Fermi.

A la suite de raisonnements (assez étranges !) de Dirac, on découvrit *l'anti-matière :* toute une famille de particules semblables aux précédentes, mais de caractères électriques opposés et capables de disparaître ou de s'annihiler en peu de temps (leur nature était toujours tout à la fois matérielle et ondulatoire).

A l'électron négatif correspond ainsi le positron positif; de même on trouva l'anti-proton (négatif), l'anti-neutron (neutre, mais magnétisé à l'envers), et l'anti-neutrino. A partir de là, depuis 1935, la famille des constituants élémentaires n'a cessé de croître et multiplier : mésons π (neutres, positifs ou négatifs), qui se décomposent naturellement, en donnant des mésons μ (positifs ou négatifs) puis des électrons ou positrons; enfin, plus récemment, les particules (ou ondes) appelées Ξ, Σ, Λ, K (θ, τ) avec ou sans charges, et aussi les anti-particules correspondantes. Je renonce à les compter; il y en a bien une trentaine en tout.

Pour les caractériser, le physicien indique quelques nombres :

— la *masse;* la *charge* (o ou $\pm$ e, e représentant la charge de l'électron);

— le *spin* (o, 1/2, ou 1);

— le *spin isotopique* — coefficient dont je ne puis ici définir le sens et qui prend les valeurs o, 1/2, ou 1;

— le *coefficient d'étrangeté* (étrange, bien entendu), qui vaut 0, $\pm$ 1 ou $\pm$ 2.

D'où proviennent ces diverses quantités? L'étude des transformations et des collisions des particules entre elles, ainsi que des produits de transformation, tous ces faits accumulés et comparés ont permis de formuler quelques règles empiriques : conservation de l'énergie et de la quantité de mouvement, conservation du spin, et du spin isotopique, conservation de l'étrangeté dans les interactions fortes (mais non pas dans les faibles!) et quelques règles de symétrie, dictant la conservation hypothétique de la « parité ». Les problèmes de symétrie furent surprenants. Les lois classiques anciennes, en physique, étaient invariantes par symétrie : un système quelconque ou bien son symétrique (image dans un miroir) étaient supposés avoir les mêmes propriétés essentielles. On savait bien, toutefois, l'importance des symétries et leur rôle dans les cristaux, dans toute la chimie et la biologie. Mais la physique et l'atomisme semblaient échapper à cette contagion. Il fallut renoncer à cette hypothèse, que rien d'ailleurs n'imposait, et qu'on avait imprudemment érigée en dogme. Ce fut l'invention de Lee et Yang, confirmée par de nombreuses expériences, en ce qui concerne les interactions faibles; en revanche, la conservation de parité (et l'application de la règle de symétrie) continuent à jouer dans les interactions fortes!

Que signifient ces locutions? Les interactions fortes sont celles qui forment le mécanisme de constitution des noyaux atomiques, et régissent les collisions créant ou détruisant des mésons π. Les interactions électriques ou magnétiques sont un peu plus faibles. Les couplages responsables des rayons γ et de très nombreux autres effets sont extrêmement plus faibles. Ce sont eux qui ne conservent pas la parité et ne respectent pas la symé-

trie. Les effets de gravitation, incroyablement petits, n'ont pas encore trouvé leur place d'une façon certaine dans ces schémas, malgré d'intéressantes tentatives.

Les conditions de symétrie peuvent jouer pour certains types d'interactions et pas pour d'autres. Un exemple analogue est bien connu pour les structures électroniques des atomes, car ces structures sont différentes dans un champ magnétique faible ou fort. La modification des spectres de l'effet Zeeman est classique. Il peut s'agir, dans le problème des particules ultimes, d'un changement de couplage entre les coefficients, de spin, spin isotopique et étrangeté, de telle sorte que la règle de symétrie soit imposée par les interactions fortes (tout comme un champ magnétique fort produit l'effet Paschen-Back et impose à l'édifice atomique la symétrie du champ magnétique).

Que penser de ce tableau? Réalité, certes, mais transfigurée par la vision du savant, et par son imagination. On nous avait vanté autrefois la simplicité des lois naturelles. Nous pouvons sourire de cette naïveté. Enfin, notons le caractère tout provisoire de ces descriptions. Il reste probablement bien d'autres membres de cette famille étrange à découvrir et à classer. L'attribution des divers coefficients, spécifiés plus haut, est une première tentative de mise en ordre. Les physiciens ne s'arrêteront pas là. Ils chercheront à rattacher ce schéma à une régle mathématique plus générale, à découvrir un « groupe », un système logique possédant des caractères semblables au système des particules empiriques et permettant d'unifier et de simplifier les hypothèses de base. On s'attend aussi, en contrepartie, à une réforme des théories ondulatoires, dont l'extension a été assez arbitrairement poursuivie (on a un peu trop tiré sur la ficelle, elle menace de rompre !)

6. THÉORIES SCIENTIFIQUES ET POÉSIE

Nous pourrions multiplier les exemples. La physique moderne est pleine d'interprétations de ce genre, où la logique élémentaire semble bafouée; mais les modèles choisis, si étranges qu'ils paraissent, s'accordent étroitement avec les faits.

Nous nous figurons qu'il existe un univers réel, extérieur à nous. et qui persiste même lorsque nous cessons de l'observer. Mais (je cite Planck) nous devons immédiatement ajouter : « ce monde extérieur réel ne nous est pas directement perceptible ». Nous le remplaçons par un *modèle physique du monde* (ein physikalisches Weltbild) qui s'adapte tant bien que mal aux observations.

La « Nature réelle »! cette formule ressemble à la Nature « en soi », à l' « Essence » des phénomènes et autres locutions de casuistique fort dangereuses. Le savant, sans se l'avouer, utilise bien souvent des idées métaphysiques qui jouent un grand rôle dans sa pensée. Il s'efforce de s'en dégager, mais n'arrive pas toujours à faire table rase.

La Nature dépasse notre imagination, tant que celle-ci reste trop strictement accrochée à notre vision quotidienne du monde. Les modèles tirés de notre expérience à l'échelle humaine sont inacceptables, pour l'interprétation des faits atomiques et sub-atomiques. Il faut inventer autre chose, jouer sur des symboles abstraits impossibles à représenter simplement, créer des mots : tout un jargon scientifique, bric-à-brac de notions contradictoires, transposées et modifiées. Nous ne pouvons vivre et discuter sans un vocabulaire! Bridgman avait posé en principe que chaque mot du dictionnaire scientifique devrait correspondre à une mesure qui se puisse effectuer au laboratoire. J'ai discuté ailleurs cette affirmation, qui correspond malheureu-

sement à un idéal classique, presque irréalisable (1). L'idée est excellente pour toute la science mais elle devient de plus en plus inapplicable lorsqu'on s'enfonce dans l'infiniment petit. Nous ne voyons jamais directement les constituants ultimes de la matière, nous les imaginons, nous les pressentons et nous les douons de propriétés étranges, afin de coordonner des expériences très mystérieuses. Ces constituants ultimes sont-ils des particules ou des ondes? Question insoluble. Ils participent des unes et des autres, avec un bon nombre d'attributs supplémentaires difficiles à énoncer en langage usuel.

Nous retrouvons ici la pensée d'un grand poète (2), Saint-John Perse :

« ... la dissociation semble s'accroître entre l'œuvre poétique et l'activité d'une société soumise aux servitudes matérielles. Écart accepté, non recherché par le poète, et qui serait le même pour le savant sans les applications pratiques de la science.

« Mais du savant comme du poète, c'est la pensée désintéressée que l'on entend honorer ici. Qu'ici du moins ils ne soient plus considérés comme des frères ennemis. Car l'interrogation est la même qu'ils tiennent sur un même abîme, et seuls les modes d'investigation diffèrent.

« ... quand on a entendu le plus grand novateur scientifique de ce siècle, initiateur de la cosmologie moderne et répondant de la plus vaste synthèse intellectuelle en termes d'équations, invoquer l'intuition au secours de la raison et proclamer que « l'imagination est le vrai terrain de germination scientifique », allant même jusqu'à réclamer pour le savant le bénéfice

1. L. Brillouin : *Vie, Matière et Observation*, Albin Michel, Paris, 1959, pages 139 et 201.

2. Saint-John Perse : *Discours de Stockholm pour le Prix Nobel*, voir : *Nouvelle Revue Française*, vol. 9, nº 97, janvier 1961, p. 79.

d'une véritable « vision artistique » — n'est-on pas en droit de tenir l'instrument poétique pour aussi légitime que l'instrument logique?

« ... Aussi loin que la science recule ses frontières, on entendra courir encore la meute chasseresse du poète. »

Heureux poète, qui ne traîne pas le boulet des applications et ne partage pas l'esclavage du savant! Mais est-ce bien vrai? Comment qualifier la publicité, le journalisme, la radio, la télévision, le cinéma? Ne sont-ce pas les *applications pratiques de la poésie?* Bien des poètes gémissent dans ces geôles; d'autres les utilisent pour parvenir aux honneurs et s'installer dans des Académies. Pour le savant comme pour le poète, les applications pratiques risquent d'être la prison, la cage (mal dorée) où il se croit libéré du besoin mais non libre de courir à son gré. Écrasé de problèmes techniques, le savant s'embourbe et s'enlise dans les exigences industrielles. Le public contribue à maintenir cet esclavage, en confondant perpétuellement la science avec la technique: il admire la construction d'obus ou de projectiles nouveaux, ou la fabrication d'une machine, comme si ces réalisations représentaient « la science ». Et faisant illusion aux plus illustres jurys, certains de ces techniciens spécialistes se font couronner comme grands prix de science.

Les poètes, du moins, ont évité cet opprobre.

LÉON BRILLOUIN

NOTRE-DAME DES DIVORCÉS

Sa spécialité, c'étaient les divorcés ou les hommes en instance de divorce. En un tour de main, et sous prétexte de raccommoder les deux parties, Athalie détruisait avec une sûreté angélique, les couples qui s'y prêtaient. Les gens qui la connaissaient mal, la prenaient pour une sainte. Elle avait grand soin d'entretenir cette opinion, par une humilité agressive, un visage de chèvre fiévreuse et une chevelure qui ignorait le fer comme le peigne. Mais le fondement de sa réputation tenait surtout dans sa voix, un bêlement d'outre-tombe, qu'elle employait du soir au matin, aussi bien pour dire « Il fait beau », que « Il est tellement douloureux ». Car Athalie ne jugeait dignes de son entourage que les cœurs blessés, dont elle vérifiait les sanglots d'une oreille experte.

Ses occupations de riche demoiselle de trente-huit ans, catéchisme, protection des animaux et vieillards sans protection, ne la comblaient pas. C'était l'époque où les mariages rapidement bâtis au lendemain de la libération, commençaient à se défaire. On ne comptait plus les divorces, au village ou dans les alentours. Devant l'épidémie, Athalie n'hésita pas une minute. Elle devait l'attiser, la régler, y briller enfin. Inlassable, Athalie s'en alla visiter les maisons atteintes par le mal. Ses conseils et ses bénédictions faisaient tout empirer. Au bout d'un certain temps, néanmoins, les ressources en divorce du village s'épuisèrent. Athalie Saint-Nazaire

resta sur sa faim, et avec le souvenir de quelques silencieuses raclées reçues, dans un coin, à la tombée de la nuit. Ces châtiments ne la firent pas renoncer à sa nouvelle vocation, au contraire.

Un raccommodeur de porcelaine, nanti d'une paire de moustaches comme on n'en voit plus, et d'une épouse blonde, article courant, vint demander à Mlle Athalie, la permission de s'installer dans un terrain vague qu'elle possédait à la sortie du village. Adolphe et Lulu formaient un vrai ménage d'amoureux, des baisers, de la romance, tant et tant qu'Adolphe en négligeait son travail. Athalie résolut d'y remédier aussitôt. Elle brisa une potiche, exprès, et en porta les débris pour voir si on pouvait les réparer. Pour le malheur de Lulu, on put, on répara, on fit amitié. Athalie prit l'habitude de rompre sa vaisselle. Tout son beau service gagné à la kermesse, y passa. Il faut ce qu'il faut. Athalie maintenant, s'attardait dans la roulotte. La porte jointait mal. Les fenêtres avaient perdu plusieurs carreaux. Fatalement, un jour, Athalie éternua. Lulu l'entendit et n'écoutant que son bon cœur, dit :

— Que Dieu vous bénisse, mademoiselle Saint-Nazaire, et vous fasse pas le nez comme j'ai la cuisse. Adolphe, soigne la dame.

— Lulu, tu sais que je n'aime pas...

— Allons, mon chéri, tu ne vas pas laisser s'enrhumer notre meilleure cliente. Vous savez mademoiselle, il a le don. Mon mari est rebouteux. Seulement il n'exerce pas. Il faut le pousser.

En effet, Adolphe n'avait pas son pareil pour guérir avec quatre invocations et autant de gestes, les rhumes et les brûlures. Guérie, Athalie jura une reconnaissance, qui, hélas, fut éternelle. Elle tint à remercier Adolphe personnellement, c'est-à-dire, après le départ de Lulu, au marché.

— Je suis venue les mains vides, mais le cœur

plein de gratitude, commença-t-elle. Elle parle comme un livre songea Adolphe qui l'invita à s'asseoir. Aucune chaise ne parut digne de recevoir le chétif postérieur de la demoiselle. Elles boitaient toutes.

— Ne vous dérangez pas Adolphe, je resterai debout. Je vous appelle Adolphe, vous m'appellerez Athalie, je vous dois bien ça à vous, mon sauveur.

— Mademoiselle... Athalie...

— Si, si, mon sauveur. Il n'y a pas de mots pour dépeindre la guérison de ce rhume, chez moi, si fragile des bronches. Au fond je ne suis qu'une humble paysanne, plus portée à croire aux vertus des simples, aux invocations...

Athalie ne se pressait pas. Sa voix, le choix des mots, les gestes de grande prêtresse qui les accompagnaient, subjuguaient Adolphe. Il était étonné de ne pas voir surgir de la bouche d'Athalie, des roses, des perles, ou même une colombe comme les prestidigitateurs en font surgir le samedi soir, aux entractes. Savamment, Athalie descendit des cimes où elle planait et daigna se poser à terre.

— Vous, avec votre talent, vivre dans une baraque, c'est indigne.

— Bah, vous savez, on s'y fait. On n'est pas plus mal qu'ailleurs. On a de l'air, on n'est pas à l'étouffé comme les gens des villes. On voit du pays, on connaît des gens. Et puis ça, ou autre chose, pas vrai?

— Je vous entends. Mais avouez que vous seriez tenté par une vraie maison, avec des portes, des fenêtres qui ferment, ne croyez pas que je parle pour moi, je bénis le rhume qui m'a permis d'apprécier vos talents, la gentillesse de votre épouse. Ah ! être deux, c'est le rêve. Quand je pense à ma maison, si grande, et moi, si seule. C'est bien douloureux, j'en souffre.

Athalie attendit une marque de sympathie qui ne vint pas. Elle reprit.

— Si je m'écoutais...

— Si vous vous écoutiez?

— Je vous dirai, tant pis pour ce que les gens penseront, venez chez moi, dans un cadre digne de vos dons, venez, nous ferons cuisine commune. Lulu sera comme une sœur pour moi. Et vous, vous auriez la salle du bas, pour vos consultations. Parce que vous laisseriez tomber vos porcelaines. Vous méritez mieux. Vous êtes un artiste, un inspiré, un rebouteux, quoi. Je ne reculerai devant rien pour que l'humanité bénéficie de vos talents, Adolphe. D'abord je veux retapisser, pour vous. Quelle est votre couleur? Jaune? Va pour le jaune, je ne suis pas contrariante, moi. Et écoutez-moi bien...

Adolphe écouta. Qui pouvait résister à Athalie? « Elle a une voix, disait sa voisine, quand elle parle, on l'écoute sans bouger. On en oublie même que les gosses l'appellent la chèvre de Monsieur Seguin, à cause de sa moustache ». Athalie revint tous les jours, pendant l'absence matinale de Lulu. Au bout d'un mois, Adolphe était endoctriné, persuadé qu'il était un grand homme, ignoré de tous. Il était prêt à former avec Lulu et Athalie, comme un ménage à trois du mysticisme. Il était entendu que les deux femmes aideraient aux guérisons des malades, par leurs prières. Lulu, que l'on avait soigneusement tenue loin de ces projets de trinité, tomba de haut.

— Quoi, s'écria la blonde en colère, tu abandonnerais du solide, pour du vent? Un métier que t'a appris mon pauvre père? Tu as un don d'accord. Et si le don te manque, nous mangerons quoi? De l'Athalie en blanquette?

— Je te défends de mal parler d'elle.

— Tu n'as pas besoin de me défendre, il faudrait avoir faim pour toucher à ça.

Adolphe protégea celle qui avait su devenir son idole, à coups de poings. Et pour la première fois, depuis cinq

ans de mariage, les raccommodeurs de porcelaine se battirent comme des chiffonniers. Le lendemain, Lulu, bleuie, bossuée, et soumise, Adolphe, moustaches triomphantes, vinrent frapper à la porte Saint-Nazaire. Athalie les attendait : « Entrez, je vous en prie, je vous ai fait du café, vous êtes chez vous. » L'installation commença. Il y avait du travail. Athalie se lavait peu, et nettoyait encore moins les choses qui l'entouraient. Lulu était propre. Elle décrocha les toiles d'araignées, pourchassa la poussière et l'ordre revint, un ordre précaire et menacé. Il suffisait d'un seul passage d'Athalie, pour que tout fût ruine et désordre, comme l'a dit le poète. Les assiettes traînaient, la poussière se déchaînait à nouveau, un peigne luisait sur la table, une brosse trempait dans un bol. Lulu se plaignait à Adolphe, lequel se plaignait à Athalie du terre à terre de Lulu.

— Elle ne comprend pas, disait-il, que vous, vous êtes un cerveau.

Comme une abeille malfaisante, Athalie allait de l'un à l'autre, pleurait avec Lulu, évangélisait Adolphe qui savourait les délices d'être compris et apprécié à sa juste valeur. La colle ne tâchait plus ses doigts, il oubliait les porcelaines, et sur l'instigation d'Athalie enchantée de son rôle de muse, il étendit son royaume aux poumons et au foie, ne se contentant plus avec les rhumes et les brûlures. Ce qui n'empêchait pas Lulu d'avoir la nostalgie des assiettes brisées. Elle essayait de ramener son mari dans des chemins moins hasardeux, qu'elle s'efforçait parfois de suivre, louablement. Par exemple, après avoir vu un documentaire en couleurs sur les Indes, Athalie pendant une semaine, parla Bouddha, extase et lotus. « Eh bien moi, dit Lulu pour montrer qu'elle avait aussi compris, et qu'elle savait faire des concessions, le bouddhisme, ça me plairait. Me promener avec une robe jaune et un bol

bien pratique qui sert de fourre-tout, je ne dirai pas non. » Elle s'arrêta net devant le coup d'œil qu'échangèrent Adolphe et Athalie. On pria la bavarde de bien vouloir se taire et on reprit la conversation sur les possibilités de mener une existence telle qu'elle vous éviterait de retomber dans le tourbillon des renaissances. La frivolité de pareilles interruptions poignardait le sensible Adolphe et la douloureuse Athalie. Ils décidèrent de s'enfermer dans une chambre du haut, pour continuer leur perfectionnement spirituel.

Alors Lulu finit par avoir de la jalousie pour Athalie.

— Elle te cherche Adolphe.

— Elle? Tu veux rire, c'est une sainte.

— Eh, c'est bien ce que je lui reproche, sa sainteté. Si au moins, elle voulait coucher avec toi, je comprendrais, je saurais me défendre. Non, Mademoiselle te veut pour te mettre des idées dans la tête. Et quelles idées, ah, la, la... Et puis tu n'as pas besoin d'elle pour te perfectionner. Je suis instruite, moi aussi. J'ai mon certificat d'études, je vais à la messe, je... » Ces discussions se terminaient par des bagarres légères, Adolphe ayant immédiatement le dessus. Les scènes se répétaient. Et Adolphe dit le mot qu'Athalie attendait avec délices : il parla divorce. Contrairement à son habitude, Athalie ne hâta pas la chose. Elle apprit à Adolphe à avoir des scrupules, tant et si bien qu'elle finit par en éprouver elle-même, en se demandant si c'était bien sa mission de débarrasser les messieurs, des épouses qui les empêchaient de progresser vers la connaissance. Un samedi soir, elle se précipita à l'église, chez son confesseur, qui, noyé par les épithètes, les pleurs, le lyrisme de sa pénitente, n'y vit que du bleu.

— C'est un noyé qui m'entraîne après moi, disait-elle en se trémoussant, dans le confessional qui en grinçait.

— Si je comprends bien ma fille, vous apportez la lumière à une âme fortement liée à la matière, et de fait,

en la remettant dans la bonne voie, vous aidez à la sauver. Je ne saurai trop vous conseiller de poursuivre votre œuvre, à la condition d'observer une grande prudence.

Le temps de la prudence était passé. Athalie revint, enivrée de cette bénédiction ecclésiastique obtenue, Dieu sait comment, ou plutôt Dieu préféra l'ignorer. De la nuit du samedi au dimanche, Athalie et Adolphe discutèrent dans le temple du haut. Puis Adolphe descendit dans la salle du bas, discuter avec Lulu, du dimanche matin au dimanche soir. Puis remonta annoncer la nouvelle qui s'accomplit aux premières heures de la matinée, du lundi. Lulu quittait la place avec deux valises, dans l'une ses affaires, dans l'autre, tout l'attirail du raccommodeur de porcelaines. Sans prendre le repos qu'elle méritait et s'employant en même temps à répandre la renommée de son rebouteux, Athalie se jeta sur un couple d'instituteurs fraîchement nommés. Elle n'en fit qu'une bouchée. Alors on commença à surnommer Athalie, Notre-Dame des Divorcés. Sa gloire passa le canton et on vint la consulter de tout le département. Elle parla d'ouvrir un bureau.

Notre-Dame des Divorcés approchait alors de la quarantaine sans avoir goûté à ce qu'elle avait tant de fois détruit : les joies du ménage. Mais Vénus se décida enfin à entrer dans le Verseau, conjonction qui, comme chacun le sait, crée une atmosphère propice aux rencontres et aux mariages plus ou moins entachés de légalité. Athalie profita donc de la faveur des astres. Sans avoir à quitter sa maison, sans négliger ses occupations, sa réputation, elle trouva le monsieur qu'elle appela, au début, l'homme de sa vie. Tout le monde, au village, se souvient de l'arrivée de celui qui devait régner sur le cœur et les biens de Notre-Dame des Divorcés. Poussiéreux, une chemise bleu vif ouverte sur un poitrail grisonnant, son pantalon retenu par une

ficelle et ses sandales attachées par un chiffon qui appartenait visiblement à ladite chemise, chargé d'une boîte, d'un carton, d'un chevalet, suivi d'une cohue de gamins qui criaient un peintre, un peintre, Guillaume déboucha dans la Grande Rue, au commencement d'une après-midi de juillet. Il allait son chemin avec cette grandeur sauvage, cet air de sauterelle hallucinée qui impressionna finalement les jeunes braillards, et fit fermer une à une les portes des maisons. Une histoire de fou échappé, et Dieu merci, rattrapé, hantait encore les imaginations des villageoises. Ces dames gardaient le frais à l'intérieur des sombres cuisines. A travers les trous des rideaux que l'on avait percés à cet usage. elles rappelèrent les enfants qui suivaient ce particulier. On n'entendit plus que le bruit des sandales de l'homme et le claquement des volets qui succédait à une soigneuse fermeture des portes. On ne voulait rien perdre du spectacle, sans pour autant s'exposer au danger. On monta au premier étage, et les époux éveillés de leur sieste, vinrent s'accouder, à demi-nus, auprès de leurs dames. Sous cette double file de regards, l'homme continua à avancer, seul, tranquille, en se réjouissant de la beauté des façades, et de ces gens qui mettaient des taches de couleurs aux fenêtres. Il suivit la Grande Rue jusqu'au bout, et déboucha devant la mairie. Le rebouteux en sortait aux bras du maire, qu'il avait guéri du rhume des foins. Il venait le voir aux heures creuses, il savait entretenir dans l'esprit de ses clients, la terreur d'une rechute. On le consultait donc avec abondance et au moindre éternuement. On s'étonna de l'aspect du troisième larron. Fort de son ancienne existence de nomade, le rebouteux conseilla au maire de demander ses papiers au vagabond. Les papiers étaient en règle. L'étranger demanda alors s'il y avait une auberge de jeunesse. Le maire secoua la tête, négativement. En termes choisis, mais énergiques, l'étranger flétrit l'in-

conscience du maire, parla des rois fainéants, remonta au déluge d'où il bondit à la révolution, monsieur, ah l'ancien régime. La preuve que les gens n'étaient pas malheureux, c'est les armoires. On le pria de s'expliquer davantage sur ce meuble, ce que Guillaume fit volontiers. Il avait remarqué dans ses pérégrinations que les armoires d'avant 89, avaient des étagères dont le nombre et la largeur prouvaient qu'elles avaient été construites pour servir de greniers d'abondance. Le rebouteux et le maire hochaient la tête. Ils avaient à faire à forte partie. Ils avaient eu le tort de se fier à l'apparence et de parler rudement à cet homme dont le langage choisi et les manières presque élégantes, dissimulaient peut-être quelque original qui jouait au pauvre et doterait la commune qui l'accueillerait, avec déférence, de nouvelles fontaines. Qui sait? D'un commun accord, le rebouteux et le maire décidèrent de soumettre l'homme à Mlle Saint-Nazaire passée maîtresse dans l'art d'apprécier les nouveaux venus. Le rebouteux se sachant irremplaçable, n'avait point à redouter de rival. Il s'offrit donc à accompagner et à présenter Guillaume. C'est ainsi que Notre-Dame des Divorcés reçut un mari, grâce au hasard qui se servit, pour une fois, des voies administratives et extra-médicales. « J'étais jeune, innocente, conta plus tard Athalie qui oubliait sa quarantaine d'alors et son expérience des divorcés. Je vis cet étranger amené par Adolphe. Je le vis, et son aspect farouche... » Car le peintre, un lettré en plus, trouva qu'Athalie, en dépit de son prénom racinien, n'avait qu'une connaissance relative de nos tragédies classiques. Il décida d'orner son esprit en échange du gîte et du couvert. Guillaume lut Racine, Rostand, Claudel à table, au jardin, au lit. Athalie y prit goût. Et à l'automne, Notre-Dame des Divorcés se mariait et faisait cause commune avec la peinture et l'alexandrin qu'elle apprit à lire de façon conjugale et inimitable.

Elle se vantait de n'avoir jamais pu dire la prière d'Iphigénie, la mort de l'Aiglon, ou certain monologue du *Soulier de Satin*, sans tirer les larmes. Et pour cause, les gens pleuraient en l'écoutant, parce qu'on enfonçait parfois jusqu'aux amygdales, l'écharpe ou le mouchoir qui servait de cache-rire. Le rire ainsi comprimé, montait aux yeux, d'où il se répandait en larmes sur des joues d'un cramoisi aigu.

Guillaume tenait donc la place. Ce gigolo aux mines de prude, au poil respectablement blanc, aux discours vertueux, avait passé sa vie à vivre aux crochets des femmes, sans que personne songeât à s'en offusquer. Sa mère qu'il appelait mère-poule par reconnaissance, l'avait couvé jusqu'à vingt ans. Il passa des mains de sa mère aux mains de la mère patrie. Puis il végéta dans un monde strictement féminin, la vigne et la peinture, la directrice d'une cave coopérative et la directrice d'une galerie. La cinquantaine venue, il liquida ces deux dernières, ne conservant que les attributs, palettes et pinceaux, et un amour immodéré pour celui qu'il appelait le divin Camille, avec des trémolos dans la voix, et des roulements d'yeux qui n'impressionnaient plus personne. Ce Corot au petit pied peignait chaque jour et plusieurs fois par jour, comme on pisse. Athalie, bien sûr, ne ménagea pas son admiration. Pour la remercier et aussi parce que le « divin Camille », son maître, avait peint des portraits de femme, Guillaume fit celui de son épouse à raison de deux par semaines, pendant six mois. Il assura à Athalie qu'elle entrait vive dans l'immortalité. Alors Guillaume joua au châtelain. Il flanqua la vieille bâtisse d'une tourelle, planta un oratoire, parsema de sarcophages le verger, fit bâtir un puits. On se penchait pour voir l'eau, il n'y avait que de la terre. C'était uniquement pour l'effet joli et la jolie margelle. Guillaume avait le génie de l'inutile. Il s'arrangea pour transformer l'hono-

rable demeure d'Athalie en un décor d'opéra. Il semblait toujours que l'on était sur le point de jouer *Mireille* ou les *Pêcheurs de Perles*. Saisis par l'ambiance qu'ils venaient de créer, Guillaume et Athalie donnèrent des soirées de musique et de poésie, attirant tout ce que le département comptait d'artistes et de pique-assiettes. Notre-Dame des Divorcés et son mari tenaient table ouverte. Ils ne se ruinaient pas. C'étaient des carottes râpées, des pommes de terre, et du fromage au rabais à longueur de repas. On aurait aisément supporté la nourriture, si le lieu que l'on appelait euphoriquement les commodités, n'imitait, grâce à un ingénieux assemblage de vieilles planches et de fil de fer, le pire des supplices chinois. Ces deux enténébrés rêvaient de revenir à l'âge d'or, au pagne et à la lampe à pétrole. Ils guerroyaient contre les manifestations de la vie moderne, appelant le nylon, « source de maladies », les automobiles, « nouveaux molochs ». Les ascenseurs étaient leur bête noire. Ils prédisaient à ceux qui les emploieraient « que les jambes leur en tomberaient ».

L'humble paysanne et le modeste Corot, à force de simagrées, de dons à droite et à gauche, réussirent à faire partie des personnalités du village et à avoir de temps en temps leur photo dans les journaux locaux. Ils rayonnaient et régnaient avec tant d'impudence sur une petite cour, que le rebouteux en vint à avoir des craintes. Certes ponctuellement, Athalie venait pratiquer l'extase, mais il sentait bien que c'était par fidélité au passé et pour soutenir sa réputation de faiseuse de trottoir mystique. Heureusement, le rebouteux n'ignorait pas que plus le feu brille, plus il est près de s'éteindre, et il attendait. Le miracle ne tarda pas. Guillaume rappela sa mère qui pourrissait sous les combles d'un hôtel sur la Côte d'Azur. Athalie vit un jour arriver une centenaire, menton en galoche, esprit pointu, aussi intransigeante que son fils était accommodant. La belle-mère

et la belle-fille s'estimèrent à leur juste valeur. En quinze jours, elles firent connaissance et se brouillèrent à mort, le seizième. La mère-poule avait deviné les agissements d'Athalie, surpris le surnom dont le village l'avait affublé. Elle passa à l'attaque en l'accusant ouvertement de fricoter avec le rebouteux. Athalie invoqua sainte Thérèse d'Avila et Saint Jean de la Croix. La belle-mère se fâcha net : elle était contre les États-Unis d'Europe. Voilà où menait l'exemple des pays étrangers, on avait des extases au cœur d'un pays mondialement réputé pour sa raison. La mère-poule sema le vent et récolta une tempête qui dépassa ses espoirs, un vrai cyclone, une Athalie devenue une victime déchaînée qui en fit voir de cruelles à ses bourreaux. Guillaume eut le malheur de vouloir protéger sa mère-poule. Il partagea sa disgrâce. Comme l'on avait vu partir l'épouse du rebouteux, on vit défiler trois valises, une malle, la mère-poule, des toiles, la boîte à peinture, le peintre lui-même. Athalie mena son divorce avec la pratique que l'on imagine. Mais le cœur n'y était plus.

JEAN CHALON.

JOURNALIERS

VI

Je ne vois pas beaucoup de différence entre la mouche qui virevolte le long de la vitre, le merle qui se débat dans sa cage tout près, l'abbé Gautier qui dit peut-être sa messe en ce moment dans son village de Normandie et moi. Nous sommes tous les quatre prisonniers de formes différentes, dont nous ne saurions sortir. A l'intérieur cependant de ces limites respectives, infrangibles, nos libertés sont multiples. Un janséniste embastillé en comptait treize qu'il défiait Louis XIV de lui ravir.

On a beau se dire qu'on reste païen, qu'on n'est plus chrétien. Quand on l'a été, qu'on le veuille ou non, on le demeure. Que je le veuille ou non, j'adresse de temps en temps au Ciel un regard qui n'a presque rien de commun avec celui de Solon ou de Socrate. Bien que je me dise philosophe à leur manière, mes rapports avec les autres et avec moi-même ont je ne sais quoi de nouveau qui en modifie la nature. La religion dans laquelle j'ai été élevé m'a marqué d'un sceau ineffaçable qui agit inconsciemment, nécessairement sur la notion que j'ai des choses et de l'homme et sur les sentiments que j'éprouve à leur égard. Dieu est moins loin et rien ne peut faire que Jésus-Christ n'ait pas existé pour moi. La croix s'est imprimée sur mes membres profanes et donne à mon destin un tour ou un sens, auquel je ne suis pas à

même de renoncer. Sans le savoir et sans m'en demander la permission, mon âme prie, comme elle a appris à le faire, quand j'étais dans les langes. On respire ailleurs malgré soi une atmosphère surnaturelle, dont la Lumière nous atteint et ne nous lâchera pas, nous transfigurant jusque sous le linceul.

A table, j'avais risqué une plaisanterie un peu drue, qui amusait fort Élise.

Céline au contraire, pincée, au lieu de rire avec nous, déclare sérieusement : — Voilà un genre d'histoires qui déplairait fort à Paolo.

Élise : — Paolo ? qui est-ce ? Alors, tu penses, ma petite, que nous allons nous plier aux goûts de ce petit maçon. S'il entre jamais ici, ce sera certes à lui de se mettre au pas de la maison et non pas nous au sien.

Je songe à ces conjonctions d'êtres possibles, si imprévues. Sans qu'on y ait tout à fait consenti, Céline mariée, nous voilà tombés sous le contrôle intransigeant du jeune ménage.

Les instantanés de la mémoire. Parmi tant de choses de première importance qu'on oublie, d'autres, sans aucune raison qu'on sache, restent fixées, en nous comme indélébiles, On dirait qu'à de certains moments du temps, fonctionne un déclic particulier et la plaque sensible se trouve impressionnée pour jamais. Dans cet album intérieur, je pourrais retrouver une douzaine de photographies fascinantes.

Par exemple, quand je devais me faire prêtre et visitait, au grand séminaire de Limoges, le P. Cruveilhier, je garde le souvenir de sa cellule austère, comme si je m'y trouvais toujours assis près de lui et, parmi les objets qui couvraient son bureau, dans un cadre enrichi de pierres précieuses je retrouve un portrait de femme décolletée en robe du soir, celui de sa mère sans doute.

Le P. Cruveilhier appartenait à une famille opulente. Son grand-père était le médecin personnel de l'empereur Napoléon III.

Je me revois aussi en gare de Saint-Sulpice-Laurière un après-midi d'été. Dans un état de mysticité sincère (j'avais dix-sept ans à peu près) je lisais une biographie de la bienheureuse Marguerite-Marie Alacoque, lorsque surgit devant moi Marie-Louise Peyrat. Je venais de quitter Limoges où elle se rendait, pour me rendre à Guéret d'où elle venait. Le regard qu'elle jeta sur moi me fit tressaillir, comme s'il avait secoué, jusqu'à l'ébranler, tout l'appareil de la foi et de l'amour divin, où une seconde avant je me croyais établi pour toujours et dont la solidité me semblait capable de résister à toute épreuve, voire au prix du martyre. Il y avait eu sans doute dans l'expression du visage de Marie-Louise une nuance, un demi-sourire que j'avais pris pour de l'ironie, comme si je l'avais entendue me crier : — Beau masque, je te connais ! Nous ne nous sommes connus que beaucoup plus tard, après la publicitation de *Prudence Hautechaume* dans la *N.R.F.* Intuition peut-être. On sait déjà que sans son ministère je ne me serais pas réconcilié avec Guéret, où j'avais alors la réputation d'un saint. Ce qui m'émeut plus encore que ce choc brutal, que cette prémonition violente, c'est l'état de grâce, de quiétude parfaite, presque d'extase, auquel je venais d'être arraché. Le souvenir m'en reste poignant et nostalgique, un peu comme celui de ces vestiges qu'on ne connaît qu'en rêve. J'étais vraiment détaché de tout, à la limite de cette pureté du cœur qui permet de voir Dieu face à face. O profondeur de ce lacs merveilleux que rien ne peut détruire dans les soubassements de la conscience, où demeure comme un graphique, le tracé de tout ce que nous avons vécu, le meilleur et le pire. Pas plus que dans la nature, en nous rien ne se perd tout à fait jamais.

Ce n'est pas parce qu'on médit de la Trinité qu'on n'y croit pas, Elle vous occupe, préoccupe. Elle vous poursuit, elle vous hante et vous vous défendez.

Ce n'est pas parce que j'ai péché contre l'Ordre que je renonce à l'Ordre. Au contraire, j'éprouve en moi le besoin de m'y plier avec plus d'urgence.

Ce qu'il est dit des pauvres et des étrangers, de l'amitié et de l'équité au 19e chapitre du Lévitique honore infiniment le peuple juif.

Je me sens comme imbu de la sagesse de ma mère. Il me semble que c'est elle qui en moi pense, aime, cherche la lumière qui me sera bien utile pour vivre mes derniers jours et mourir.

Céline m'édifie. Depuis qu'elle croit que Paolo l'aime et que sa mère acceptera de le connaître, elle est parfaite. Elle ne sort plus de sa chambre, fait tout ce qu'elle fait avec soin, avec religion, dans un état de recueillement intérieur qui impose le respect.

C'est demain le 14 juillet. Une autre souhaiterait de sortir. La retraite aux flambeaux, le feu d'artifice, que lui importe ! Paolo l'aime. Elle aime Paolo. Son destin est celui qu'elle rêvait. Être deux. Elle n'exige rien d'autre de la vie que ce qu'elle a. Sa ferveur est extrême, n'a rien à envier à celle d'une carmélite.

Certes, l'homme est capable de créer des robots, des automates qui se meuvent d'eux-mêmes. Il peut même grâce au perfectionnement de sa technique, donner l'illusion de la spontanéité. Ce qu'il est impuissant à créer, c'est l'équivalent de la conscience et c'est là seulement que gît le sacré, c'est de là que naît le mystère insondable, non plus seulement de la vie, mais de la vie morale, réductible à rien de matériel.

A mesure qu'on avance en âge, on s'endort plus lente-

ment et le réveil ressemble à une résurrection de plus en plus pénible. Tout commence le matin par un engourdissement à vaincre, par une sorte de difficulté à délier ses membres. On entend craquer son squelette au premier pas et, pour accomplir un geste, il faut assouplir ses muscles. La réadaptation se fait peu à peu. On se reprend à penser et nous voici réembarqués pour une journée nouvelle. Plus elle avance, tout devient naturel. De rouillée qu'elle semblait d'abord, la machine s'est remontée toute seule et vogue la galère !

La mélancolie de l'aurore me semble beaucoup plus pesante que celle du soir. Il s'y mêle une sorte d'inquiétude qui le cède peu à peu à la confiance. Aristote prétend que les hommes de grand caractère sont mélancoliques et il aurait cité comme exemple Socrate, Platon, Hercule, au dire de Plutarque. On aimerait bien savoir ce que le philosophe entendait par mélancolie. S'il s'agit d'une certaine coloration des sentiments, je le veux bien. A propos de tels gens, il ne peut être question de tristesse ni de pessimisme. Le vrai bonheur n'est pas convenable sans une sorte de gravité. Mais un refus total de liesse, une inaptitude complète à se divertir ne sont pas moins fâcheux qu'une absence continuelle de sérieux. Socrate en particulier semble n'avoir nourri aucun parti pris contre le plaisir, quand il est décent.

Si je considère les gens, au passage les plus néfastes me semblent ceux qui sont incapables de rire, au moins de sourire. Lamennais prétend que le Christ n'a jamais ri. Le rire est le propre de l'homme. Dans la mesure où il était Dieu, le rire devait lui être interdit.

On obtient des gens beaucoup, en constatant leurs progrès. Dès que Céline se conduit bien, je lui en fais compliment et elle redouble d'effort.

Cette zone de vague qui entoure nos émotions, nos actes, j'essaie de la limiter, de la réduire. La seule manière de ne pas s'enliser, c'est de repérer, à mesure qu'on avance, où est le solide, pour y poser le pied avec assurance.

Céline se penche sur mon épaule pendant que j'écris et dis : Te voilà encore à radoter sur moi.

— N'aie crainte, ma fille, tu en sortiras grandie.

— Elle : Ou diminuée.

Je lui fais lire ce passage du Lévitique : — Le Seigneur parle à Moïse et lui dit : « Si un homme d'entre les familles de votre race a une tache sur le corps, il n'offrira point les pains à Dieu. Il ne s'approchera pas du ministère de mon autel; s'il est aveugle, boiteux ou s'il a le nez trop petit ou trop grand ou tortu. S'il a le pied ou la main rompue, s'il est bossu, chassieux, s'il a une taie sur l'œil, s'il a une gale qui ne le quitte point ou une gratelle répandue sur le corps ou une descente, etc. »

Céline : « Tout cela est cruel. »

Lorette descend de l'atelier avec moi de bonne heure. Elle prend l'air dans le jardin, pendant que je prépare le petit déjeuner qu'elle partagera avec moi.

Quand j'ai fait mon lit, pendant que je lis la Bible ou travaille, elle se couche à mes pieds.

Mais je n'écris cela que pour en venir à ce qui est notable. A l'approche de huit heures, elle se lève et vient me tirer par la manche, comme si elle savait l'heure. En même temps, ses yeux sont fixés sur les miens, comme si elle allait parler. Il y a dans son intelligence quelque chose de si humain à ces moments-là qu'elle me paraît ressembler à une personne, à quelqu'un de masqué.

Si elle parlait, que me dirais-t-elle ? qu'il est temps d'aller réveiller Céline, ce que je fais, et la joie qu'elle manifeste,

le mouvement de sa queue indiquent assez clairement que je l'ai comprise.

Il y a un très beau parc juste en face de chez nous. Je n'y ai jamais mis les pieds, parce que l'accès en est interdit aux bêtes.

Ce soir, belle promenade au bois. J'ai caressé mon peuplier favori et marché longtemps sur des taches de soleil.

Je me dis que je suis un animal raisonnable sans doute, mais bien moins que ma chienne Lorette que je scandalise, s'il en faut croire l'air étonné qu'elle prend devant mes frasques. Il n'est pas de folies que je n'imagine pour l'amuser et je n'obtiens qu'un froncement de sourcil réprobateur.

On dirait qu'elle pense : « Pauvre maître ! »

Hormis la vie intérieure, tout me semble insignifiant, mais rien plus que les discours politiques, qui les uns les autres s'annulent.

Au fond de moi, il y a un démon facétieux qui dépouille avec malice de leurs vêtements tous les gens que je rencontre, comme si je me déplaçais dans l'Enfer de Signorelli. Rien ne m'échappe de l'anatomie des solitaires ou des couples que je vois nus prendre d'emblée les attitudes le plus imprévues, ce qui m'expose au risque d'éclater de rire et de ne plus savoir moi-même sur quel pied danser.

Dans Rabelais on trouve tout : sous le couvert d'une bouffonnerie apparente l'enseignement le plus grave. Je n'en veux pour témoin que la lettre de Gargantua à son fils, où il est parlé de « cet autre monde qu'est l'homme, notre microcosme. » Mais la merveille c'est de

découvrir au livre III, chapitre 13, une pensée que l'on attribue à Pascal, parce qu'il lui a donné sa forme définitive « Notre âme, écrit Rabelais, lorsque le corps dort et que la concoction est en tous endroits parachevée, rien plus n'y étant nécessaire jusques au réveil, s'ébat et revoit sa patrie qui est le Ciel. De là, il reçoit participation insigne de sa prime et divine origine et entre en contemplation de *ceste infinie et intellectuelle sphère, le centre de laquelle est en chacun lieu de l'Univers et de circonférence point, c'est Dieu*, selon la doctrine de Hermès Trismégiste. »

Un matin, le jour se lèvera et je ne me réveillerai plus et il n'y aura presque rien de changé objectivement, quand rien ne sera plus du tout le même pour moi. En une seconde, je perdrai tout ce qui ne relève plus exclusivement de Dieu et de moi. J'entrerai en possession de ce que j'ai mérité à ma honte ou à ma gloire.

22 juillet.

Hier soir, comme Céline me traitait mal, je lui ai dit que je pourrais faire valoir mes titres à son respect.

Elle : Tes titres? Tu es écrivain. Tu n'es ni académicien, ni décoré.

Je me suis tu sur ce qui ne regarde que moi; c'est ce qui la regarde qui m'épouvante. Comme j'avais remarqué le manège d'un bel ouvrier yougoslave qui travaillait à la maison et lui fait une espèce de cour, à laquelle elle paraît sensible et que je m'étais permis de la mettre en garde, elle me répond avec insolence : Je dispose de moi, n'est-ce pas? Ma vie m'appartient et s'il me plaît de me perdre, je me perdrai.

On ne peut pas être davantage ma fille.

Le P. Burdett me demandait en 1938 comment dans mon œuvre et en particulier dans mes premiers contes un

réalisme aussi cru pouvait voisiner avec le sublime. J'ai répondu : — Fils de boucher et ami d'une carmélite, dès mon âge le plus tendre; voilà qui explique tout.

Il me questionna ensuite sur l'orthodoxie de M. Godeau. J'ai répondu qu'en M. Godeau les deux extrêmes se touchaient, que, parti d'une conception profane de la vie, il avait subi l'attrait de Dieu jusqu'à s'abîmer devant Lui.

Une phrase des *Pincengrain* le scandalisait, à savoir que Dieu est le plus parfait jouet dont dispose un homme d'esprit. Je lui ai fait remarquer que ce n'est là qu'un point de départ pour aboutir à cette conviction que toute insolence envers Dieu est une lâcheté.

J'étais dans l'escalier ce matin, quand Céline est descendue de sa chambre et j'ai surpris comme son dernier soupirant et elle se sont regardés. Ils défaillaient de tendresse, moi plus ému et gêné qu'eux.

La vie est un flirt perpétuel avec un Soleil secret qui se réfracte à travers tous les corps et nous atteint comme il peut.

On m'avait proposé de parler à la radio *de la Danse*, en compagnie de Michel Renaud. S'il s'était agi de télévision, je vois très bien Michel Renaud illustrant mon propos.

Est-ce parce que je me suis souvenu du ridicule que Gœthe prête à ces gens qui parlent tous les pas qu'ils devraient danser? J'ai refusé et maintenant ce que j'ai manqué là me hante. Impossible, quand je marche, de ne pas me dire qu'il ne tiendrait qu'à moi de m'envoler. Comme s'il me poussait des ailes aux talons ou si j'avais de l'air dans les os, je ne sens plus mon poids. J'entends de la musique, un rythme m'emporte. Peu s'en faut et je léviterais.

Il faut, sans rien d'affecté donner à soi-même et aux

gens, quoi qu'on fasse, l'impression qu'ils assistent à une fête. Ce n'est pas Michel Renaud dont c'est la vocation qui me démentirait. Ah ! s'il m'avait lui-même alerté, au lieu de se servir d'intermédiaires, je crois que nous aurions fait bon ménage.

Les approches du bois, du côté de l'orée jusqu'au lac, sont à moi à peu près comme les abords de la demeure de Procuste lui appartenaient. J'y ai ma table comme il avait son lit, ma table où j'allonge et raccourcis les gens à volonté, les alentours bien pourvus de proies. Depuis si longtemps que j'arpente le pays, tous les arbres me connaissent et aussi les passants habitués.

Aujourd'hui, j'ai rencontré une dame fort distinguée qui m'a dit : — Vous souvenez-vous, Monsieur, du caniche beige que je promenais autrefois. Il avait un goût particulier pour votre petite chienne Lorette que je me permets d'embrasser en souvenir de lui. (A ce moment, elle se met à genoux.) Eh bien ! Monsieur, je l'ai perdu. Il est mort, il est mort de je ne sais quoi qui s'est passé dans son cerveau. Ah ! je n'oublierai jamais le regard de la pauvre bête, fixé sur moi à l'agonie. On parle des yeux des gens. Ils peuvent parler, Monsieur. Mais lui. Je prête encore l'oreille sans cesse à ce qu'il voulait me dire qui me paraissait si intéressant. Oh ! il ne m'aurait pas parlé de lui, mais de moi. Il ne pensait qu'à moi. On avait l'impression qu'il savait qu'il me quittait pour toujours et que c'était moi qu'il plaignait de perdre un ami aussi sûr et aussi fidèle... Je ne me suis pas consolée de la perte de ce regard qui est un grand mystère, mais dès que je vous ai aperçu avec Lorette, j'ai été heureuse, parce que je me suis dit : Il y a encore un couple heureux sur la terre. » J'allais dire à cette charmante femme, pour lui faire honneur, qu'elle me rappelait Marie Laurencin par son entrain et je ne sais quoi dans l'affublement et l'expression du visage

Au même moment, me coupant la parole : Monsieur, il faut que je vous raconte, que je me suis posé bien des questions à votre sujet. C'est Sacha Guitry, me disais-je d'abord. Non, vous ne portez pas la barbe. Et puis, c'est Jean Cocteau, mais à ce moment, les Saint-Bernard de Léo Ferré approchaient, qui se sont mis à protester : — Jean Cocteau, Jean Cocteau ! on ne lui a jamais connu de bêtes que celle de la Belle.

Sur ce, je me mis à faire l'éloge de Lorette, qui assistait sérieuse à cette conversation, chargée d'oraison funèbre et de condoléances. Je vantai d'abord sa discrétion devant la nourriture sur laquelle elle ne se précipite jamais goulûment, mais seulement après avoir dit son bénédicité, qui consiste en une suite d'approches, de reculs, de salutations respectueuses. Je dis comment, quand je lui offre un morceau de choix, elle calcule longtemps la façon de le prendre entre ses dents, sans toucher mes doigts de son museau, ce qu'elle doit considérer comme la dernière des incongruités. Enfin, je rapporte comment la nuit, qu'elle passe étendue sur mon lit, s'il lui est arrivé, endormie, de tourner son derrière dans la direction de ma figure, elle rétablit la position, dès qu'elle se réveille, même avant quelquefois de se réveiller, tant le souci de la politesse, de la décence lui est naturel, habituel, nécessaire jusque dans l'inconscience.

Redoublement de hargne de la part de Céline. On dirait qu'elle ne vise qu'à me frapper au visage, ce qui est la chose au monde qui peut m'outrager le plus. Naturellement, je riposte :

Elle : — Moi, quand je touche ta figure, c'est une caresse, toi la mienne, c'est une gifle. Moi si je te touche la figure, c'est par taquinerie, toi la mienne, c'est par vengeance.

Un peu plus tard, je l'entends dire à sa mère : — Si tu

as à te plaindre de pépé, tu ne vas pas t'en prendre à moi, qui fais tout pour toi. C'est à ce moment que j'ai tout compris, que Céline ne m'aime que parce que je l'aime jusqu'à la bêtise et qu'elle aime sa mère gratuitement et jusqu'à l'injustice.

La lumière que je reçois dans cette occasion ne nous concerne pas tous les trois, mais moi seul. Elle m'apprend que rien ne m'atteint en dehors de moi, que le comportement des gens n'a aucun effet sur ma manière d'être avec eux, que je servirais volontiers mes ennemis et ne suis pas toujours disposé à tout avec mes amis. Sur nous trois, elle m'apprend que Céline est toujours prête à se faire la complice de sa mère contre moi, parce qu'elle éprouve pour sa mère une sorte de passion, alors que sans aucune sympathie réelle pour moi, elle n'aime en moi que ma passion pour elle.

Si j'étais tenté d'abjurer ma religion, je resterais chrétien, pour ne pas renoncer à la salutation angélique. Il y a dans *Je vous salue, Marie* un charme, je ne sais quel pouvoir sur la mélancolie, sur le désespoir et contre la débauche, contre les démons, contre le mal et contre l'enfer, bien supérieur, bien plus efficace que celui des formules, auxquelles Socrate dans le *Charmide* confesse qu'il avait recours, dès qu'il se sentait réduit à une extrémité dangereuse, parce qu'elles lui semblaient détenir un pouvoir magique.

Et se saisit-on de ce fil d'or, toute la religion suit.

Il semble que le dernier mot de l'homme, si Dieu lui permet de vieillir, n'est que douceur et humilité. Ah ! Mes orgueils passés, comme ils sont loin ! Je n'en berce pas moins contre mon cœur ces reliques de gloire comme un gage de l'avenir. Quand on chemine l'hiver devant les grands espaces qu'on a vus couverts de blé et que l'on retrouve couverts de neige, on a peine à imaginer que le

temps des moissons reviendra et il reviendra. Dans l'âme de celui qui s'en va le souvenir et l'espoir se répondent. Le passé gage l'avenir. La mémoire de Dieu est indélébile au même titre que ses promesses.

Chacun a son secret. Mon originalité sera peut-être de ne m'être exposé avec insolence au grand jour que pour masquer je ne sais quoi d'essentiel. Rien n'est sûr ni ne s'achève tout à fait avec l'homme qui ressemble à ces meubles chinois, dont on n'a jamais fini d'explorer les cachettes, si le nombre de tiroirs n'a été imaginé que pour dissimuler le dernier. Admirable est le mot du maréchal Pétain, à qui l'on demandait à l'île d'Yeu s'il n'écrivait pas ses *Mémoires :* « Pourquoi le faire? Je n'ai rien à cacher. »

Je pense qu'à partir d'un certain âge, l'urgence de l'événement ne vous touche plus; on n'en sent plus l'intérêt; on n'a plus la certitude que ce monde des apparences ait la moindre réalité.

A moins qu'on en ait la sottise, impossible d'être dupe de la gloire. Ni de tout le reste aussi bien. On est détrompé. Je me demande par exemple comment j'ai pu avoir le courage, l'audace d'aller à Guéret me faire entendre et soutenir la vue de tout ce monde auquel je m'adressais avec le plus grand sérieux, comme si tout cela existait, n'était pas chimérique, une fantasmagorie; comment j'ai pu ensuite me rendre en Allemagne, y multiplier les discours devant sept villes éberluées, sans m'apercevoir que j'y faisais figure d'un hanneton dans un mûrier.

Au Salon de la Vigie, m'écrivent comme d'un commun accord, Jean Paulhan et Jean Denoël : — Ta duchesse nous toise chaque midi et le soir dans sa pose triomphale, pendant qu'à ses pieds nous prenons modestement le café.

Rien de plus étrange que le destin de cette femme autrefois milliardaire, qui est morte pauvre, aveugle, sourde, folle, à l'hôpital de la Pitié et dont l'image, où elle apparaît dans toute sa vanité, trouve place chez une milliardaire d'aujourd'hui, comme pour lui conseiller de mieux administrer qu'elle sa fortune.

Pour moi, qui l'ai vue descendre marche à marche vers la ruine, la cécité, la surdité, la démence, sans qu'elle ait renoncé une seconde à son orgueil, je la salue très bas, comme le monument le plus illustre que j'aie observé de près de cette suffisance intérieure que proclame éternellement sur son char de feu, en quittant la Terre, la Médée de Corneille : Moi dis-je et c'est assez. Le char de feu de la duchesse, ce fut son délire final.

Jamais mon chien ne me comprend mieux que s'il m'arrive de geindre ou de jouer, parce qu'alors les sons inarticulés que je profère et les gestes inconsidérés que je risque sont à sa portée. Au-delà il m'admire, parce que son intelligence est dépassée Je saisis particulièrement l'étonnement que je lui cause, au moment où je fais mon lit. Lorette assiste de loin à cette procession de rites qui s'engendrent pour obtenir l'ordre, comme à une cérémonie sacrée.

Ce qui est merveilleux, c'est, né de rien, sous l'effet d'une curiosité et d'une ardeur peu communes et sans contrevenir à l'honnêteté essentielle ni à sa propre dignité, d'avoir connu maints bonheurs, avant de mourir, confiant dans l'Éternel.

Que de déchets pour une réussite !

Un beau visage fait oublier l'insuffisance de tous les autres.

Une mésange s'est posée, il n'y a qu'un instant, avec tant de joie et de grâce, à deux pas de moi, sur une branche de tilleul que, pour ce miracle qu'elle permet, je pardonne à la vie tout ce que j'ai souffert aujourd'hui.

Dans le creuset de la Nature toutes les laideurs sont peut-être nécessaires à la décantation du sublime.

L'univers est indivisible. Nous devons l'accepter tel qu'il est, tout entier comme le don de Dieu, terrible et splendide. Avec ses abîmes et ses cieux, comme chacun s'accepte lui-même avec ses fautes et ses mérites.

Distinction de Belle qui me baise la main, comme pour témoigner sa reconnaissance à celui qui la nourrit. Ou bien elle touche mon nez de la pointe de son museau avec une délicatesse un peu distraite, à se demander si elle veut se prouver par là qu'il lui est permis d'être familière avec un être d'apparence inaccessible, vu ses proportions, ou si c'est une concession, un honneur qu'elle croit vous faire. Il y a, dans sa manière de se reprendre aussitôt après ce baiser, je ne sais quoi qui semble la laisser hésitante entre ce qu'elle me doit et ce qu'elle se doit, comme si tout d'un coup, la tête haute, elle avait peur de s'être commise.

Les gens qui se refusent la société d'un chat ou d'un chien ne savent pas ce qu'ils perdent, toutes les occasions de se connaître, en se mesurant à ces petites personnalités, au fond peu différentes des nôtres, si elles nous obligent souvent à réviser nos raisons d'être fiers. En bien des occasions elles auraient lieu de l'être plus que nous.

Depuis que je me suis aperçu que nos habitudes peu à peu nous lassent, j'évite de mêler qui que ce soit aux miennes, pour m'en débarrasser plus commodément.

Qu'il s'agisse de terminer la journée dans son lit ou sur un échafaud, l'homme finit toujours par sombrer dans une sorte de léthargie.

Si Dieu est Dieu, l'irréligion doit moins l'offenser que le fanatisme, parce qu'avant toute chose, il nous a créés libres.

Ce qui est une impiété, c'est d'inquiéter une bête, de la priver du respect qu'elle se croit dû, en lassant sa patience. Au contraire, si à force de délicatesse envers elle, on l'invite à entrer dans des sentiments qui l'élèvent au-dessus de son espèce, on surprend dans ses yeux des nuances si près d'être humaines que la limite est sur le point d'être franchie et rien n'est plus troublant que cette espèce de métamorphose, j'allais dire, de transfiguration.

Il n'y a aucune différence entre n'avoir rien et posséder, si l'on est presque toujours à la merci de quelque chose qui, en un tournemain, vous frustre de tout.

Danger de l'incompatibilité de nos exigences morales et de celles de la physiologie. Nous croyons-nous irrémédiablement séparés de Dieu, parce que nous avons cédé, satisfait, à des fonctions que la nature a déposées en nous comme une nécessité, s'institue un procès qui risque de nous faire perdre la notion du bien et jusqu'à la foi.

Ce qu'il entre d'étranger à nous dans les portraits que l'on fait de nous nous expose aux pires méconnaissances.

Nous sommes suspendus à notre nom comme une marionnette à son étiquette et selon ce que nous avons

su être, notre nom prend la valeur d'un talisman ou porte malheur.

Pour apaiser la colère de ceux que j'ai meurtris les premiers, j'élève autour de moi des sanctuaires : à Dieu le Père d'abord et à mon petit père, le boucher de Chaminadour.

Il y a je ne sais quoi de si irrésistible et de si révoltant dans la mécanique sexuelle que celui qui l'a conçue ne peut pas ne pas avoir à s'interroger d'abord sur sa part de responsabilité, quand il arrive à quelqu'un de se méprendre sur l'usage ou l'abus qu'il en peut faire.

Parmi un fatras de vieilles notes, je trouve celle-ci : « Il m'arrive parfois, quand je ferme les yeux, de penser que je continue de voir par le ministère de deux yeux invisibles qui sont peut-être hors de ma tête, hors du monde, mais non pas hors de moi-même. Quelle révélation alors, quand mon regard intérieur passe par là. » Je ne sais plus aujourd'hui de quoi cette remarque étrange veut faire état, elle n'en dérobe pas moins à la réalité par un détour singulier quelque chose de son mystère.

Une lumière nous a permis d'inspecter hier soir, indiscrètement, le fond des mers, où se meut, en toute innocence, un monde fastueux et cruel, l'anémone, le bernard-l'ermite, la pieuvre. Une fois chez moi, j'ai ouvert ma fenêtre et je n'ai pas trouvé que le boulevard de l'Amiral-Bruix, jonché de prostituées en robes du soir et battu par les voitures des milliardaires qui les emportent à qui mieux mieux vers le bois, présente un spectacle très différent. Ici et là des monstres en quête d'une proie dangereuse.

J'observe chaque jour l'humble cortège que forment

les êtres les plus différents. Ils n'appartiennent pas à la même espèce quelquefois et n'en semblent pas moins ne faire qu'un. On ne rencontre jamais tel maître sans son chien, tel chien sans son maître. Autant dire qu'ils sont inséparables. O l'étrange accouplement, trop souvent d'une bête charmante et de la plus sombre et épaisse des brutes, l'animal sans cesse à l'affût des moindres mouvements du tyran qu'il accompagne, non sans un sensible mépris, mêlé de terreur.

Et pourquoi ne pas passer tout naturellement de ce qu'on voit à ce qu'on suppose ou devine, au mariage forcé du corps et de l'âme? Notre corps n'est pas mieux armé contre les entreprises de l'âme que le chien contre celle de son maître. Mais il arrive aussi bien que ce soit le corps qui mène en laisse l'âme et la soumette à ses exigences déshonorantes.

Certaines austérités infligées par l'âme au corps ne sont pas loin de ressembler à la plus barbare des inquisitions, rétablie à huis-clos et si intime qu'on serait bien en peine de distinguer à la fin la victime du bourreau, de savoir où le sadisme commence et où finit le masochisme.

La merveille, c'est de faire de cette alliance nécessaire de deux éléments étrangers, voire discordants, un alliage aussi solide que l'acier. On y parvient à force d'intelligence, de compréhension et de concessions mutuelles. Sans cette entente amicale, plus ou moins tacite, il n'est que déchirement.

La femme, parce qu'elle cache au-dedans d'elle-même cette part d'entrailles que l'homme exhibe naturellement, n'est jamais aussi nue que nous. On pourrait même dire que cette discrétion la préserve de toute indécence.

26 juillet 1959.

Les anniversaires à la fin ne sont pour nous que l'occasion de compter les amis qui ne se lèvent plus pour nous faire un signe, qu'ils aient disparu de la scène ou qu'ils nous oublient. On remarque en même temps qu'on ne tient pas tellement à ceux qui se souviennent. O l'étrange renoncement, voisin de celui des trépassés.

Je me demande s'il est sage de me prêter à l'expérience que je vais tenter. Je veux éprouver mon cœur et peut-être ma chair. Je suis invité à déjeuner chez un ami et j'ai accepté, bien que je sois sûr d'y rencontrer quelqu'un dont je redoute le charme, le seul être qui, depuis trois ans, m'ait troublé. D'avance je refuse toute promiscuité de cette espèce; on verra bien.

Convertir l'amertume en douceur est le propre d'une âme bien née.

Encore un bienfait de la vieillesse. Elle opère des miracles. Je me disais derrière mes lunettes : — Mais, mon cher, tu n'y vois plus. Ces verres sont insuffisants, jusqu'au moment où, les retirant, je me sentis délivré comme d'une opacité qui se glissait entre les choses et moi, un peu comme si des écailles m'étaient tombées des yeux. J'y voyais mieux que dans ma jeunesse. Au bois surtout, j'éprouvais ce malaise particulier et c'est au bois que je me trouvais, au moment de cette constatation qui tenait du prodige. Ainsi pouvais-je dire que, plus je vieillis, mieux j'y vois, plus mon œil gauche, au moins, est capable de voir loin, d'appréhender l'horizon. J'étais enivré de reconnaissance et de joie. A celui d'avoir mis mon regard en liberté s'ajoutait le plaisir de me promener sans masque, sans cette vitrine qui dérobait peut-être mes rides à l'indiscret, mais me défigurait.

Autre avantage de ce rajeunissement : comme depuis quinze ans je portais des lunettes et que je les ai jetées

au rebut, ceux qui me rencontrent, le visage nu, ne me reconnaissent pas.

On peut se sentir un peu faible, sans pour cela se croire battu.

Il ne s'agit pas de descendre au niveau de quelqu'un, mais de l'élever jusqu'à soi.

Parfois, je me dis : il est trop tard. Et puis : Pourquoi ne connaîtrai-je pas pour la dernière fois, encore une fois, un instant d'intimité avec un autre? C'est «l'autre» qui m'attire, cette différence irréductible à moi-même, dont le sourire m'a séduit.

En imagination on est capable sentimentalement, sensuellement de tout, rien ne s'oppose aux extravagances que l'on rêve. La réalité réduit cette chimère, cette opulence de formes, cette épopée de poses et de dialogues à très peu de choses.

Je crois bien avoir porté en moi le désir aussi loin qu'il est permis, l'ornant de tous les charmes, ne négligeant aucune audace, n'oubliant aucun raffinement, mais ce n'est là que la parade à la porte du cirque où le spectacle sera d'une outrageante monotonie.

On reste sans difficulté en paix avec ses sens trois ans et, tout d'un coup, au passage d'un météore, on se retrouve aussi sensible qu'à vingt ans, tout septuagénaire que l'on soit. Votre ciel est troublé. Ce n'est qu'une fausse alerte, se dit-on. En attendant, tout se passe comme si elle était vraie.

MARCEL JOUHANDEAU

JOURNAL DE LECTURE

Arthur de Gobineau : *Mademoiselle Irnois*, suivi de *Adélaïde* (Gallimard) (1) — Paul Léautaud : *Journal littéraire*, tome IX, mars 1931-octobre 1932 (Mercure de France) — Charles-Albert Cingria : *Florides helvètes* (Éditions des Portes de France).

Les surprises de la lecture ont ceci de particulier qu'elles peuvent être à l'occasion vraiment surprenantes, ce qui n'est pas déraisonnable pour une surprise, même pour une surprise littéraire. Ainsi, commençant de lire le livre de Gobineau, je découvris tout au début de l'ouvrage que l'un des personnages du récit lisait avec entrain les œuvres de M. Ducray-Duminil (François-Guillaume), celles de Charlotte de Bournon, comtesse de Malarmé, laquelle — on nous l'apprend par une attention bien touchante — écrivit de nombreux romans « généralement imités de l'anglais ». Voilà qui fut peut-être dit pour nous ôter le désir de la lire à notre tour. En tout cas, Gobineau nous indique ici — sans le vouloir, il est vrai — une voie qui répugne, il me semble, à la curiosité du critique, à celle du critique d'hier comme à celle du critique d'aujourd'hui. Car j'aimerais que le critique décrive, lorsqu'il nous parle de Chateaubriand, de Germaine de Staël, de Gobineau lui-même ou de Jean-Paul Sartre — pourquoi ne parlerait-il pas de lui? — l'agi-

1. Présenté par François-Régis Bastide et A. Duff.

tation de tous ceux qui écrivirent en même temps que ces personnes illustres. Ceux-là, bien sûr, le critique les honore, d'une façon ou d'une autre, tandis que, de notre côté, nous rangeons leurs ouvrages sur les rayons de nos bibliothèques. Mais qui parle des autres, de tous les autres qui sont condamnés au silence du purgatoire littéraire, sinon même à celui des limbes, faute d'avoir pu être à temps baptisés par un critique? Le critique — c'est le plus clair de son état — a la charge de séparer pour nous le vrai du faux. Or le critique parle toujours de son « vrai ». Qu'il nous montre enfin son « faux ». Qu'il forme ainsi son goût et le nôtre. Ces monuments superbes que la critique élève, sont, la plupart du temps, bâtis sur un désert. On ne voit qu'eux. Ils nous aveuglent par leur trop vif éclat. Qui soutiendrait aujourd'hui, dans l'ignorance, que la lecture d'un ouvrage de la comtesse de Malarmé donnât à Gobineau le talent d'écrire cette si charmante *Mademoiselle Irnois.*

Jules Renard écrit à la fin du « Journal » que le critique est « un soldat qui tire sur son régiment ou qui passe du côté de l'ennemi, le public ». Ce n'est pas toujours vrai, hélas. Il faut le regretter. Le critique est, le plus souvent, coupable d'admiration et de paresse, ce qui fait pour le public — et pour le régiment — la même indécision. Voyez par exemple un contemporain de Gobineau, Barbey d'Aurevilly, lequel est déguisé cette fois, non pas en connétable, mais en chroniqueur des lettres. Barbey d'Aurevilly (1) fit en 1888 l'éloge de Gobineau dans un ouvrage intitulé — je devrais écrire « déjà intitulé » — *les Œuvres et les Hommes.* Voici les découvertes que fait ici cet admirateur obstiné de Gobineau : « Il (Gobineau) a le charmant dandysme d'abandonner ses livres à eux-mêmes... Stendhal aussi eut cet élégant mépris ». Je n'importunerai pas le lecteur par le rappel de tout ce qui ailleurs contredit l'affirmation de Barbey d'Aurevilly. Je continuerai simplement de le citer. « Il (Gobineau) a des conversations qui font penser à celles de Diderot » et pour finir : « Il (Gobineau) fait de l'histoire comme Montesquieu. » C'est beaucoup.

1. Paris, 1888.

Le lecteur peut — et même doit — penser que c'est trop, obligé qu'il est à présent, pour tracer le portrait de Gobineau, d'imaginer à la fois le mépris de Stendhal, la conversation de Diderot et l'histoire selon Montesquieu. Tournons-nous maintenant vers l'autre extrémité de la lorgnette littéraire. M. Deffoux, qu'on ne lit plus, ce que je déplore, dont le nom est oublié, ce qui fait une nouvelle injustice, a rappelé en 1924 (1) que Gobineau avait été en 1841 l'un des membres de l'association secrète « Les Cousins d'Isis ». Ces conjurés étaient au nombre de huit. Parmi eux, Maxime du Camp et Gobineau, lequel avait choisi pour pseudonyme le nom de Zuccarelli. L'association était secrète, je l'ai dit; elle n'était cependant pas sans utilité puisque les jeunes gens — Gobineau était âgé de vingt-cinq ans — avaient décidé de s'unir afin de profiter de l'aide d'autrui. Eux-mêmes se nommaient les « Scetti » (les choisis). Les esprits bienveillants, qui veulent à chaque effet trouver une cause, pourront chercher dans l'anecdote l'esquisse du « gobinisme ». Je ne les contredirai pas, admettant aussi que « Les Cousins d'Isis » puissent former l'avant-garde des « fils de rois » que « les Pléiades » célèbrent. D'autres amateurs — auxquels nous nous joignons — observeront toutefois que Gobineau ne cessa plus dès lors de collaborer à de nombreux journaux, à toutes les revues : l'*Unité*, la *Revue des deux Mondes*, *la Quotidienne*, la *Revue de Paris*, le *Commerce*, la *Revue nouvelle* et, enfin, le *National*, où parut en 1847 *Mademoiselle Irnois*. Nous y sommes.

Pour le dire en passant, je présume que le lecteur du *Traité de l'Inégalité des Races humaines* sera dépaysé devant *Mademoiselle Irnois*. Seconde et heureuse surprise de la lecture : la rhétorique est absente et la simplicité l'emporte. L'héroïne de Gobineau, Mlle Irnois, est la fille d'un marchand, à Paris, sous l'Empire. Mlle Irnois est très jeune, mais elle est contrefaite et montre surtout l'impuissance de vivre. L'histoire de sa métamorphose, c'est-à-dire le récit de Gobineau, est l'histoire de l'épanouissement inattendu d'une

1. L. DEFFOUX : *Le Comte de Gobineau (Mercure de France*, 1924).

sensibilité que la disgrâce accable. Ce récit est en même temps l'épreuve de la découverte d'un style par la limpidité de l'écriture. Si Mlle Irnois meurt à la fin du récit, le style de l'écrivain est alors devenu si vigoureux qu'il vieillira très lentement, et moins vite que les idées si lourdes qu'il transportera demain. Ce style à son tour impressionne la sensibilité du lecteur, plus par la simplicité de l'expression et l'ironie qui l'accompagne que par le sujet même du feuilleton. La lecture d'*Adélaïde* qui fut écrite vingt ans plus tard, donne au lecteur la preuve nouvelle, qu'il attend peut-être, de l'effet de cette vigueur. *Adélaïde* est l'histoire de deux femmes — la mère et la fille — que l'attrait du même homme occupe. Or l'écriture nous fait entendre, non point les faits et l'anecdote, mais ces commentaires si soudains que chacune des deux femmes, l'une après l'autre, leur ajoute. Ces deux femmes ne font en vérité qu'un seul personnage : d'un côté, qui est celui de la mère, l'intelligence et la volonté de l'écrivain; de l'autre, qui est celui de la fille, l'âme sensible du narrateur. *Adélaïde* fait le portrait de Gobineau et l'histoire de son malheur.

Je ne sais pas si de nombreux lecteurs ont à lire le *Journal littéraire* de Paul Léautaud un agrément semblable à celui que cette lecture me donne. Ce plaisir n'a, bien entendu, rien qui soit excessif; rien, non plus, qui puisse transporter le lecteur. Je suis persuadé pourtant que l'égalité de ce plaisir fait sa force. Est-ce un effet du style de l'écrivain, ou celui de la sympathie que je porte à l'homme de lettres solitaire? Je pencherais plutôt pour le style. Nous sommes en 1932 — c'est le neuvième tome du journal et nous savons déjà le tour et le détour de l'histoire, jusqu'à la conclusion. Eh bien, nous continuons de le lire et la lecture nous fait oublier le personnage que Léautaud était devenu — malgré lui ou presque — à la fin de sa vie quand tout le monde le découvrit en même temps. Nous oublions le chapeau et le cabas, comme nous laissons les chats à leur maître. Nous négligeons le pittoresque pour venir à l'homme qui écrit, ou mieux, pour venir à l'homme tandis qu'il écrit.

L'entreprise — celle du journal — est dans nos lettres une entreprise singulière, peu faite en tout cas pour séduire l'amateur de rhétorique — s'il en reste. Voilà un écrivain qui écrit chaque jour le petit récit de sa journée par le moyen d'une écriture exacte et grammaticalement méticuleuse. Il passe à faire ce travail plusieurs heures, chaque jour. Il rédige, il recopie, il met au net le texte qu'il vient d'écrire. Ce serait une erreur de croire que rien ne change à la mesure de ce travail. L'écrivain d'hier n'est pas l'homme d'aujourd'hui. En cette année 1932, la métamorphose est près d'être achevée. Mais quelle métamorphose? Celle d'un écrivain dont la sensibilité est, à l'inverse de tous les autres, entraînée par l'écriture. L'écrivain ne raconte plus, mais l'homme est raconté. Un mot décrira, mieux que le long commentaire, l'effet sur Léautaud de ce phénomène appelé « écriture ». En 1932 — c'est l'année du journal — Léautaud examine, à la Vallée-aux-Loups, le petit musée Chateaubriand, chez le docteur Le Savoureux. Quelqu'un montre la plume d'oie qui servait à Chateaubriand pour écrire. Léautaud prend la plume, la regarde, la repose et dit : « N'y touchons pas. Elle pourrait nous communiquer son style. » Je crains que le lecteur entende mal le mot. Car il ne s'agit point d'admirer, ni de décrier, la beauté d'un style, que ce style soit celui de Chateaubriand ou d'une autre personne. Non. Pour Léautaud, la plume, c'est l'homme. Mieux : la plume fait l'homme.

« Il faut sans retard que je dise que j'adore les vieilles dames russes ». Cette petite phrase, si légère qu'elle ne peut vraiment pas surprendre le lecteur, annonce cependant le bon plaisir, celui d'écrire. Car elle ouvre, comme on le sait sans doute, un livre de Charles-Albert Cingria. Ce sont les « Florides helvètes ». Pourquoi « Florides »? L'auteur le dit le plus simplement du monde dans son avant-propos : parce qu'il fut ravi par les « Florides » d'un grand rhéteur du Bas-Empire, en Afrique romaine, Apulée. C'est donc à partir du souvenir d'Apulée que l'écrivain commence de décrire pour nous son petit tour de Suisse.

Pourquoi aussi, direz-vous, parler aujourd'hui de ces « Florides helvètes »? L'ouvrage parut en 1944 — c'était

la guerre — en Suisse, aux éditions des Portes de France, dans une collection nommée la collection de l'Oiseleur. Je sais bien que l'art de l'Oiseleur est tout à fait semblable à l'art d'écrire « des mots mis en cage avec des ouvertures sur l'infini. » Tout cela ne fait pourtant pas une raison suffisante (comme dirait Leibniz) de parler d'un livre vieux de seize ans, si même il entraîne son lecteur bien au-delà des frontières de l'Helvétie. Ce lecteur en effet apprend, chemin faisant, tout ce qui rapproche le romand (le pays) du roman (le style). Il apprend à l'occasion tout ce qu'il doit savoir des ponts suspendus et des langues : « car les langues, n'est-ce pas, sont faites pour être admirées, contemplées, beaucoup plus que pour être comprises. Ce que l'on comprend, du reste, si l'on comprend, ne sert à vrai dire à rien dans un désir que l'on a, ou que l'on pourrait avoir, d'échanger des denrées, des idées. La communication se fait mieux autrement. Par des télégrammes, par exemple,... c'est ainsi que s'insultent les grands chefs chinois... » Non : ma vraie raison de parler aujourd'hui de Cingria est une raison littéraire. C'est dire qu'elle tient plus à la sensibilité qu'à la raison elle-même. Car si vous vouliez, ce que je souhaite, lire *Florides helvètes*, vous ne le pourriez pas. Charles-Albert Cingria a écrit près de vingt ouvrages, devenus introuvables, plus de quatre cents textes épars dans les journaux et les revues et *Florides helvètes* n'est qu'un exemple entre cent des écrits de ce grand arpenteur des espaces secrets de l'écriture. Eh bien, ses amis — ceux qui, du moins, ont pu venir — se sont réunis — c'était le 21 mars — non point pour l'éloge, mais par nécessité. Car ils ont décidé d'établir le répertoire de toutes les œuvres de Charles-Albert Cingria, ceci pour tenter de les réunir. Ce sera la plus juste fin de ce journal que d'en avertir le lecteur (1).

ANDRÉ DALMAS

1. Gisèle Peyron et Jean Follain se sont chargés de diriger le travail de ces recherches.

GLISSER A LA MER

L'auteur dont nous entreprenons l'*analyse thématique* (1) offre cette singularité précieuse que la réalité — sinon les frontières précises — de son « thème » ne lui a point échappé. On trouve en effet, chez Julien Gracq, et la description d'un certain nombre de hantises qui investissent de toute part son œuvre explicite, et le récit d'un événement infantile qu'il suppose, à juste raison, avoir exercé une essentielle influence sur la structure implicite de ses écrits. L'importance de ces aveux, du point de vue qui est le nôtre, ne saurait être sous-estimée, encore que les conclusions que nous en tirons diffèrent, à plusieurs égards, de celles de l'écrivain lui-même.

Dans *Farouche à quatre Feuilles* (2), J. Gracq énumère les trois « hantises » qui lui paraissent dominer son œuvre poétique — à l'exclusion du roman. Ce sont celle du *voyage;* celle « *d'être transporté sur un lieu élevé*, de regarder à perte de vue d'une très grande hauteur, une vaste étendue de campagne »; celle de la « *chambre vide* » (pp. 94, 101, 105). Et, en même temps, il cite un « souvenir d'enfance » : le lancement d'un transatlantique (l'*Ile-de-France*), auquel il assista fort jeune, vers 11-12 ans, et qui se grava avec une force particulière dans son esprit (p. 96). Comment comprendre que Gracq lui-même n'ait pas vu que les trois « motifs »

1. Cf. *Edgar Poe ou le Thème de l'Horloge*, N.R.F., août-septembre 1958; *Lautréamont*, Lettres nouvelles, janvier-février 1959; *Les transpositions du Nez chez Gogol*, N.R.F., juillet 1959; et *Genèse de l'œuvre poétique*, Gallimard, 1961 (Bibliothèque des Idées).

2. Grasset. Cf. pp. 77-116.

qu'il dénonce, et qui, de fait, reviennent fort souvent dans son œuvre, se rapportent tous, par quelque côté, au souvenir que nous venons de mentionner? Un navire qu'on lance en mer, c'est une promesse, une invitation au voyage. Avant son lancement, le navire domine, « d'un lieu élevé », la mer et le port. Et, une fois le transatlantique lancé, la cale sèche devient une sorte de « chambre vide ».

Aussi bien à lire attentivement tel recueil de poèmes en prose de Gracq, tel de ses romans, discerne-t-on presque à chaque page des réminiscences, souvent à peine déguisées, de la cérémonie *inoubliable:* en sorte que les trois « hantises » mentionnées par l'auteur apparaissent, en dernière analyse, comme de simples cas particuliers d'un symbolisme beaucoup plus général, bien plus « tentaculaire » aussi, et qui, s'ancrant tout entier dans le « sol » thématique du *transatlantique-en-cale-sèche, attendant-d'être-lancé*, emprisonne dans sa présence hallucinatoire la quasi-totalité de l'œuvre gracquien (1).

On se bornera ici à tracer le « bleu » thématique de deux poèmes en prose et de deux récits. Mais, bien entendu, *toutes* les créations de Gracq brodent sur le même souvenir et jaillissent, superbement, du même projet indistinct et hautain.

POUR GALVANISER L'URBANISME *(Liberté grande)*.

« Je rêve depuis peu d'une Ville qui s'ouvrit, tranchée net comme par l'outil, et pour ainsi dire saignante d'un vif sang noir d'asphalte à toutes ses artères coupées, sur la plus grasse, la plus abandonnée, la plus secrète des campagnes bocagères. » — Cette « Ville » est un *navire-prêt-à-être-lancé;* en effet : « c'est à peine s'il (le papillon sorti du cocon brillant) donnerait l'idée de cette fantastique vision du *vaisseau* de Paris prêt à *larguer ses amarres* pour un *voyage* au fond même du songe, et secouant... les câbles et les étais pourris des servitudes économiques. » — Quelques lignes plus loin :

1. Notons que le nom même du transatlantique « thématique », *Ile-de-France*, symbolise, entendu *littéralement*, cette île en terre française qu'est un navire avant qu'il ne soit lancé.

« il pourrait être spécialement agréable, terminée la représentation de quelque *Vaisseau fantôme*, de poser sur le perron de l'Opéra un pied distrait... et de ne s'étonner que vaguement qu'une galopade rustique, commencée entre les piliers, soudain fasse rapetisser à l'infini, comme par un truc de scène des coursiers échevelés sur un *océan* vert prairie, plus réussi que nature. » « Vaisseau fantôme », « océan vert prairie », autant d'allusions nettes, quoique inconscientes, à la mer qui va accueillir la « Ville », ce « navire », dont le poète ne souhaite la séparation abrupte et la liaison directe avec la campagne environnante que par fidélité à l'image du transatlantique « urbain » quittant soudain la terre ferme pour plonger, sans transition, dans la mer. — Un peu plus bas : « Parfois, au bout d'une perspective, un ivrogne enjambait la rampe d'un boulevard extérieur *comme un bastingage* » (ville = navire). Et encore : « Assez tragique est l'abord de cette ville, que je me suis toujours imaginée *mal ancrée au sol, prête à céder à je ne sais quelle dérive sournoise* »; — « Par-dessus les toits de ses maisons basses, la ville, en moquerie profonde, je pense, de ses *dérisoires attaches terrestres*... »; — « ville *glissant* de partout *à la mer* comme sa *voguante cathédrale de tôle* » (cf. « *la coque énorme entre ses tins du paquebot Normandie* », coque comparée elle-même à la « *nef* de sa *cathédrale* absente »); — et enfin : « villes... de tous temps ne fut-il pas inscrit dans la plus touchante des fables que vos pierres, suspendues aux cordes de la lyre, n'attendent jamais, *pour se mettre en mouvement*, que les plus fragiles inspirations de la *poésie* ».

« Pour galvaniser l'urbanisme », il est donc nécessaire de considérer la Ville comme un paquebot géant prêt à prendre la mer. Un luxe d'expressions et de détails techniques — « prêt à larguer ses amarres », « bastingage », « ancrage », « dérive sournoise », « dérisoires attaches terrestres », « glisser à la mer », « voguante cathédrale », etc. — inscrivent dans ce premier texte le thème gracquien, et font du poème une sourde invocation au monstre terrestre qui va prendre la mer.

VENISE (*Liberté grande*).

Ce texte culmine en l'image suivante, à thématisme apparent : « Le spectacle qui s'ensuivit ne pourrait trouver d'analogie que dans une panique nocturne de *transatlantique*, une explosion de batterie de jazz, un carnaval de jugement dernier, lorsque d'un seul élan trente sonnettes comme des vrilles taraudèrent les fondations de l'hôtel, et avec la majesté d'une sonde touchant le fond de la *fosse* des *Philippines* (= abîme marin) *descendit* vers moi *comme un rideau* de fenêtre la barbe du patriarche de *l'Adriatique* ». — L'abondance des termes *marins* (transatlantique, sonde, fosse des Philippines, l'Adriatique), ainsi que le mouvement de *glissement majestueux* annoncé dans « avec la *majesté* d'une sonde... *descendit* vers moi comme un rideau... » établissent nettement la présence du thème navire-glissant-vers-la-mer-proche.

AU CHATEAU D'ARGOL.

Une lecture attentive dévoile rapidement, dans les affinités et les combinaisons des images, des épisodes, des épithètes, l'horizon thématique de ce roman du navire, de la mer et de l'homme.

La première indication quant à l'importance des thèmes marins dans *Au Château d'Argol* nous est fournie par la description du manoir d'Albert, lequel se trouve être, thématiquement, « navire en construction surplombant le niveau de la mer ». Le château d'Argol se profile « toujours juste au-dessus de la tête du voyageur engagé dans sa route pénible ». « Un haut mât » (à l'extrémité de celui-ci « claquaient au vent deux pavillons ») « dominait les terrasses » du manoir; et ce dernier est comparé à « une blanche *cathédrale* byzantine », à un « immense *vaisseau* ». « Les terrasses du château » sont « comme... le pont d'un haut navire engagé dans les houles ». La cage de l'escalier est d'un bois « craquant et sonore comme la coque d'un vaisseau ». Le claquement des pavillons est « semblable à celui des voiles ». Enfin, en se réveillant dans n'importe quelle cham-

bre du château, on « pouvait se croire un instant balancé dans un vaisseau magique au-dessus des vagues profondes de la forêt ».

Le château d'Argol est donc, en réalité, *un navire ;* ce qui, d'emblée, place le roman dans l'optique thématique qu'explorent abondamment *Liberté grande* et *La Terre habitable.*

Le déchiffrement doit tenir compte, d'autre part, de l'équivalence proposée (d'origine visiblement poesque, cf. la *Chute de la Maison Usher*) entre Argol et l'héroïne du roman, Heide, qui, elle aussi, transfigure le *navire* gracquien. Lorsque Albert voit Heide « couchée à ses pieds », — « s'imposait à l'instant une autre *image* d'une *persistance obsédante* : il revoyait *les tours du château...* ». Un peu plus loin, l'équation Heide = (Argol) = un navire, se précise et se développe : « Sur la grève dévorée au soleil et d'où toute ombre était bannie elle fit courir des reflets sublimes. *Il semblait qu'elle marchât sur les eaux* » : ainsi un navire. Et : « ce corps entier trembla dans toute sa dense épaisseur et les doigts de ses pieds se redressèrent comme si tous les nerfs de son corps se tendaient alors à se rompre, *ainsi que les cordages d'un vaisseau ravagé par un vent inconnu* »; ici encore, très explicitement, Heide = vaisseau. On comprend dès lors qu'« en une seconde, Heide (ait *peuplé*) la salle, le *château* et la contrée d'*Argol tout entière* de sa radieuse et absorbante beauté » : elle peuple Argol tout entier parce qu'elle *est* Argol, étant, comme Argol lui-même, navire. Et l'on s'explique également que la hantise et le destin d'Heide soit l'élément liquide, la mer : elle aime « les bois de Storrvan, *et l'horizon de la mer*, où ses apparitions dramatiques s'égalaient sans effort aux scènes les plus rares de cette nature vierge, aux jeux des *eaux vives* et du vent... »; elle aime les « promenades solitaires *vers la mer* et vers la forêt »; un chapitre entier est consacré au « bain » dans *le golfe*, au cours duquel les trois amis *naviguent* audacieusement *vers le large*, et c'est *au bord d'une source* qu'Albert la découvre après son viol par Herminien. On conçoit enfin que le pressentiment d'une catastrophe où périraient à la fois Argol et Heide s'impose à plusieurs reprises aux personnages du roman : « Il parut

bizarrement à Albert que ce château somnolent dût être visité ou *périr*, comme un château de légende *entraînant sous ses décombres ses énigmatiques serviteurs endormis* »; « un événement à peine moins extraordinaire que n'eût semblé à Albert ou Herminien *l'effondrement du château sur ses hôtes assemblés* ». Et, de fait, nous verrons que la fin de Heide est liée, topographiquement, à un événement analogue affectant Argol. — Bref, comme le château d'Argol, Heide, que l'inconscient de l'auteur assimile audacieusement à celui-ci, transfigure elle-même un *navire*, le navire-thème de Gracq.

Essayons à présent de découvrir la signification thématique d'Albert, puis d'Herminien. — En décrivant l'apparence physique d'Albert, Gracq consacre une longue phrase à ses *yeux :* « Les yeux fascinaient par un piège insidieux de la nature qui avait voulu que leurs axes ne fussent pas rigoureusement parallèles, et, semblant toujours regarder *derrière* celui qu'ils examinaient, lui communiquaient comme physiquement le poids d'une immense rêverie intérieure — dans les regards lancés de côté, *le blanc pur* qui se découvrait alors déconcertait comme le signal inhumain et brusque d'une demi-divinité ». Le « blanc pur » de l'œil conçu comme le signal inhumain de quelque demi-divinité — on conviendra que cette indication a quelque chose de mystérieux, qui exige d'être élucidé. Or une autre phrase, non moins longue, et qui décrit l'aspect de la *mer*, par un pâle soleil, semble bien fournir l'élucidation désirée : « Cette mer qui n'offrait à l'œil, qui balayait en un instant son immense étendue, ni un oiseau ni une voile, lui paraissait surtout insupportable par sa mortelle vacuité, car, demeurant tout entière d'un *blanc* grisâtre et terne sous un ciel éclatant, sa surface parfaitement bombée, dont la vue suivait malgré elle les courbes, *imposait irrésistiblement à l'esprit* l'image d'un *œil révulsé dont la pupille eût chaviré en arrière, et dont seul fût resté visible le blanc hideux et atone, dont la surface eût tout entière regardé*, et posé à l'âme le plus insoutenable des problèmes. » Ainsi la mer « est » un œil, un œil révulsé, chaviré, dont on ne voit plus que le *blanc* qui tout entier *regarde* — tout de même que l'œil d'Albert, déjeté vers le côté, découvre

« le blanc pur » dans son regard fascinant... L'équivalence ici affirmée entre l'« œil » révulsé de la mer et l'œil déjeté d'Albert n'est point fortuite. Les yeux d'Albert sont « un piège insidieux ». L'œil de la mer pose « le plus insoutenable des problèmes ». A l'« immense étendue » de celui-ci correspond rigoureusement l'« immense rêverie » de ceux-là. La mer est *humaine*, dans la mesure même où elle « est » un œil. Les yeux d'Albert sont, inversement, « *inhumains* » (« signal inhumain et brusque »). L'on comprend désormais cette inhumanité, cette « semi-divinité » dans le regard d'Albert : ce sont celles mêmes de la *mer* inhumaine, surhumaine; on conçoit de même que la mer eût « posé à l'âme le plus insoutenable des problèmes » : ce problème, c'est celui de son *identité symbolique* avec l'œil d'Albert, avec le regard d'Albert, avec l'« immense rêverie intérieure » d'Albert — c'est-à-dire avec l'âme même d'Albert; et l'on devine enfin pourquoi il *fallait* qu'Albert fût atteint de ce strabisme gratuit et, à la fois, lourd de sens, pourquoi il *fallait* que la mer fût, à un instant donné, comparée « irrésistiblement » au regard blanc d'un œil chaviré, image non moins singulière qu'horrible, et que rien ne justifie — sinon, précisément, la nécessité d'*identifier*, par la double et convergente étrangeté du regard d'Albert et de l'œil de la mer, l'océan globuleux avec un Albert « inhumain » et demi-dieu. Le mécanisme du « piège insidieux », la solution du « plus insoutenable des problèmes » se découvrent et se confondent ainsi dans cette nouvelle « équation thématique » : *Albert = la mer.*

Dès lors, la physionomie et le corps d'Albert, son caractère, ses rapports avec Heide et Herminien n'offrent plus d'énigmes. On comprend, par exemple, que ses « narines » soient « mobiles et extrêmement contractiles » : cette mobilité excessive est celle de la mer. « Les lèvres drues avaient une curieuse faculté de gonflement », et ce gonflement évoque à son tour la houle. On s'explique que « la poitrine large et pleine était faite pour *couler à fond* les sentiments » : la poitrine d'Albert, moule où coule le métal des « sentiments », est aussi la mer large et profonde qui reçoit en elle les épaves naufragées. « Les moindres mouvements » des doigts, « arti-

culés et longuement flexibles », imitent les mouvements flexibles des vagues, elles aussi « pleines d'ardeur et d'inquiétude ». Si « un air venu des régions supérieures, léger et vif, semblait sans cesse affluer vers le front habité de lumière », c'est que ce « front » symbolise la *surface* de la mer, parcourue par le vent, et où joue la lumière; mais à ce « front » s'oppose « la *charnelle*, la *mortelle* élégance du corps et des membres *denses* et longs » : thématiquement, les profondeurs denses, épaisses et mortelles de la mer, — et en effet, continue Gracq, « là étaient enserrés d'autres *pièges;* une *angoissante* souplesse, une chaleur *dormante*, les *ténèbres* et les magies d'un sang *lourd* en peuplaient les artères » : ces pièges, ces angoisses, ces sommeils, ces ténèbres sont bien ceux du sang lourd des abîmes marins. Et, qu'« une femme eût voulu se laisser tomber entre ces bras sans force, comme dans un asile et une prison », quoi d'étonnant? ainsi coule à pic, impuissant, « sans force », vers sa prison éternelle, le navire désemparé. — Notons encore que le « penchant » le « plus naturel » d'Albert est de « plonger sans retour » dans — c'est-à-dire *se confondre avec* — « la transparence ténébreuse de l'eau », les « abîmes » des « eaux violentes et froides », bref le « gouffre » *marin*. — Et que le caractère « élémentaire » et « cosmique » d'Albert-mer éclate dans ces phrases : « Il lui semblait que *la terre entière eût pu tenir* dans le geste de ses bras ouverts, dans *le gouffre sans limites* de son cœur aux vigoureux appétits. » — Semblablement, l'équivalence thématique explique le caractère passif d'Albert, son absence de volonté, son obéissance à ses penchants et tendances, etc.

En face d'Heide-navire et d'Albert-mer se dresse Herminien *homme* et, plus précisément encore, *constructeur*. — Alors que la surhumanité et l'inhumanité d'Albert sont tour à tour mises en lumière, avec insistance (Albert demi-dieu, Albert gouffre, etc.), c'est *l'humanité* d'Herminien que Gracq souligne volontiers : il a « le génie des intrigues *humaines* »; il crée autour de lui un « foyer *humain* », une « charge *humaine* », un « condensateur *humain* ». Herminien, contrairement à Albert, sans cesse tiré vers « les hauteurs » ou vers les « gouffres », est un *terrestre*, on note chez lui « un aplomb ferme sur la terre ». — Les rapports qui unissent,

indissolublement, Herminien le terrestre et l'océanique Albert sont ceux que doivent entretenir l'homme et la mer; ils sont faits d'amitié (« Albert allait retrouver son ami le plus cher »), voire de « complicité », qui va jusqu'à l'« alliance », la « ligue », jusqu'à une « *union* nécessaire » et à une *vie partagée;* mais cette coexistence et cette connivence masquent mal cependant une « *redoutable et intime hostilité* » : « *car ils étaient ennemis aussi, mais ils n'osaient se le dire* ». Ainsi l'océan paraît amical et à la fois perfide à l'homme qui vit et meurt de la mer. Et sans doute la rivalité amoureuse qui oppose Herminien à Albert, aussitôt que Heide-le-navire apparaît entre eux, ne fait-elle que transfigurer, en la dramatisant, en la poétisant, l'éternelle querelle de l'élément et de l'homme.

En Herminien, les traits de l'ingénieur se mêlent intimement à ceux du marin et du pilote. Nous avons déjà noté son « *génie des intrigues* ». Signalons à présent son « pouvoir... d'analyse », son don de résoudre « des complications insolubles », son aptitude à « révéler » « le mécanisme », « à percer à jour les mobiles », son goût pour « la discussion ou l'analyse », son talent « d'invention », la « meurtrière lucidité » de sa « réflexion ». Herminien se plaît à « prendre la mesure du volume même et de la capacité » d'un édifice, rien qu'en improvisant à l'orgue. Il fait naître, dans le *Château d'Argol*, des « condensateurs », des « centres », des « foyers », des « explosions », des « réflecteurs », des « angles d'incidence », des « prismes à réflexion totale ». Il sera un jour tué (en rêve) par « deux droites dans l'espace », deux « parallèles » qui, en se rapprochant, feront craquer ses « cartilages ». Les textes démontrent surabondamment l'âme ingénieuse et *technicienne* d'Herminien.

Si Herminien est constructeur, et Heide, navire, celle-ci est l'*œuvre* de celui-là, Herminien doit créer Heide, la construire, jour après jour, dans le vacarme du métal et des machines. C'est bien ce qu'attestent les textes. — « Il sentit maintenant... qu'il l'avait lui-même *amenée à Albert* (= mer) *pour la plonger* au sein de leur vie double... » C'est « la présence exaltante » d'Herminien qui « permit » à Albert « de la voir (Heide = navire) pour la première fois »; d'avance,

Herminien *destine* Heide à Albert : il «(donne) pour certain par ses propos... qu'il (existe) entre Heide et Albert des rapports subtils et hors du commun ». Heide est une sorte de « chef-d'œuvre » d'Herminien, qu'il construit « avec les ressources d'un art infini ». En écoutant parler Herminien, Albert voit « des rouages délicats, comme polis par un long usage, une machinerie ailée... se mettre en branle avec une fatale lenteur » pour conduire à leur « dénouement » les rapports entre lui-même et Heide, entre le navire et la mer. C'est une « création véritable à laquelle chaque soir procédait Herminien », tenant « entre ses mains, » maniant, entrelaçant « au gré de sa fantaisie », compliquant et dénouant « à loisir » le « grand jeu » qui doit « diriger » Heide vers Albert. Et pendant ce temps Heide, « ensevelie » comme derrière des « voiles palpables », « renaissait sans cesse », toujours éclatante de « nouveauté », s'approvisionnant, à l'abri des regards (du « seul magique interdit aux hommes »), « d'armes neuves... et d'impénétrables cuirasses » — tel un navire en construction, attendant d'être lancé. — Ainsi Herminien l'ingénieur, le physicien, le géomètre, crée son chef-d'œuvre, Heide le navire, qu'il cuirasse et arme avec lenteur, qu'il destine magiquement, amoureusement, à Albert-mer titanique, inconsciente, accueillante et mortelle.

(A suivre)

JEAN-PAUL WEBER

L'ESPAGNE D'ANA MARIA MATUTE

Ceux qui lisent l'espagnol, sans doute le savent-ils depuis longtemps : mais les autres? Ana Maria Matute est un grand écrivain. Après *Le Temps* (1) qui parut en France l'an dernier, deux de ses romans nous sont proposés : *Fête au Nord-Ouest* (2), publié en 1952 et *Les Brûlures du Matin* (3) (titre excellent, bien supérieur à l'espagnol : *Primera Memoria*), son dernier en date.

Écrivain qui donne le sentiment de la grandeur plus que de la nouveauté : *Fête au Nord-Ouest* et surtout *Les Brûlures du Matin* nous remettent vivement en mémoire l'œuvre de Truman Capote, en particulier *Domaines hantés*. L'espagnole et l'américain racontent l'adolescence difficile, l'enfance qui colle aux adultes comme boue à semelles, les paradis à la fois verts et noirs, le destin incorruptible. Encore : la solitude des êtres, les terres tragiques : Castille et Louisiane. Chez Matute et chez Capote aussi, les enfants créent le mythe du père tout-puissant, mythe qui se dégonfle un jour et pousse Joel Knox à la pédérastie *(Domaines hantés)*, Juan Medinao au pardon veule et systématique des offenses *(Fête au Nord-Ouest)*. Quelques détails : Idabel porte des lunettes fumées parce qu'avec elles « everything looks a lot prettier » et tout de même le séminariste efféminé de *Les Brûlures du Matin*. Guerre intestine ici et là, 1936 répète 1860, les Taronji assassins se profilent dans

1., 2. Gallimard.
3. Stock.

Les Brûlures comme les reîtres montés de Sherman apparaissent dans *Domaines*. D'un livre à l'autre, une même passion pour le théâtre et les troupes foraines, une même sensibilité à l'endroit des êtres difformes. Jusqu'à la vision du monde qui rapproche les deux écrivains : métaphorique, imagée, surréaliste enfin. On lit dans *Fête au Nord-Ouest :*

« Et tel un énorme éclat de rire aux sept couleurs, le chariot harcelé, ballotant de-ci de là, dans la boue, traînait après lui toutes ses parodies... »

Dans *Les Brûlures du Matin :*

« La cloche de Santa-Maria résonna dans l'air comme une avalanche de cris, comme autant de paroles coléreuses, comme mille lamentations stridentes »

Dans *Domaines hantés :*

« Les minutes de violence pétrifiée saturaient la cour assoupie; tout en haut des vernis du Japon le vent passait, rapide comme une rivière. Prises dans le courant, les feuilles s'affolaient, écumaient comme des vagues sur les rives du ciel; au loin zigzaguait un trait de feu, comme un dragon d'une blancheur crépitante ».

Dans *Fête au Nord-Ouest*, les cinq ou six ans de Juan Medinao sont dits « une chienne d'enfance battue »; et dans *Les Brûlures du Matin*, qui va nous occuper d'abord, les enfants sont « de petits animaux solitaires ». La guerre civile surprend Matia et son cousin Borja dans une île des Baléares. C'est le temps des vacances et d'elles on peut d'autant mieux espérer que les hommes ont gagné les armées. Mais les femmes sont restées : la grand-mère des deux adolescents, dure, sèche, sale; la mère de Borja, qui boit et envoie des lettres d'amour à un vieillard infirme et peut-être gâteux, qu'elle n'a jamais vu; les femmes sont là mais les hommes aussi : les journaux rapportent leurs exploits guerriers, générateurs de panique et de mort. Un homme encore, surtout : celui que les deux adolescents, encore des enfants, découvrent sur la plage de leurs jeux : un trou dans la tempe.

L'homme mort, on s'acharne sur sa famille et une main anonyme précipite un chien crevé dans le puits de l'assassiné; Matia découvre ainsi le mal, dont la défendaient

sa poupée habillée en arlequin, le monde chimérique qu'elle s'est inventé : cités irréelles peuplées par gnomes et lutins, toute une piétaille fantastique issue de ses lectures, Andersen surtout.

Borja pressent que la lucidité naissante de Matia signifie la fin de sa propre enfance aussi : l'argent qu'il dérobe à sa grand-mère, les cigarettes qu'il fume en cachette, la guerre garçonnière qu'il mène aux adolescents du village, la tyrannie qu'il exerce sur son précepteur, l'image puérile qu'il se fait de son père. De toutes ses forces instinctives, il se défend contre l'âge d'homme car le spectacle est insupportable que les adultes lui offrent. Par les mythes comme Matia par les rêves, il lutte contre le réel : non seulement celui des êtres de chair, mais encore la réalité des choses (« Un grand mal couvait sous la terre et les pierres, sous les toits et les crânes ») : la mer, le ciel, le vent, les fleurs qui, chez Ana Maria Matute, sont sources de terreur. Le soleil, surtout : dans *Les Brûlures du Matin*, le soleil des Baléares symbolise la force destructrice du monde qui fait alliance avec les puissances mauvaises de l'homme. Les adjectifs suivants le caractérisent : *sinistre, rouge-sang, féroce, rageur...* Ici il *explose* et il *incendie* là. Encore : « la fureur rouge et or du soleil ». On comprend que le précepteur de Matia et Borja porte des lunettes noires, façon, pour lui aussi, de se cacher le monde.

Le fils de l'assassiné, le garçon au puits souillé : c'est Manuel. Généreux, tranquille, triste et comme las, les souffrances et la mort du père ont fait de lui un homme. Lui seul peut que Matia, inquiète et dispersée, devienne une femme vraie. Mais, par son truchement, Borja aussi accèdera au monde des adultes. Voici comment :

Borja lui confie son trésor, de l'argent volé dont il tait l'origine; au nom de l'amitié, il demande à Manuel de remettre l'argent à un aubergiste. Ce dernier fera un bon témoin quand Borja, avouant spontanément ses vols pour perdre Manuel, le désignera comme l'instigateur de ses crimes. Calcul machiavélique et lamentable qu'il faut entendre ainsi : Borja est devenu, par ce mauvais coup, un homme enfin, de ceux qui rendent les coups qu'on

ne leur a pas donnés. Son geste était le seul qu'il pouvait faire pour sortir de l'enfance. Les adolescents ne deviennent pas adultes dans l'innocence, mais dans le mal. C'est ce que Matia comprend admirablement qui, loin d'en vouloir à Borja, pleure avec lui, pleure sur son épaule les vacances finies (ils en sont au dernier jour), l'enfance perdue, l'adolescence en allée, le mal accepté, enfin : « Et le coq, avec ses yeux coléreux comme deux boutons de feu, dressé, resplendissant comme une poignée de chaux vive, lançait dans l'aube son horrible chant strident, saluant peut-être à sa manière une mystérieuse défaite, une cause perdue... » Cette phrase ferme le livre.

Les Brûlures du Matin raconte donc comment on devient adulte. *Fête au Nord-Ouest*, pourquoi et comment on ne le devient pas. Juan Medinao jamais ne sortira de l'enfance qui l'a marqué et, en quelque sorte, arrêté. Mais quelle enfance? En fait, dès sa cinquième année, avec ses jambes tortes et sa grosse tête, Juan Medinao est un vieillard. Essentiellement, un enfant blasé : « Ses cinq ans étaient ébranlés par la conscience de sa solitude. Il était peut-être maudit ». Cet enfant vieux connaît tout du malheur, n'espère en rien, jamais ne rêve. Son camarade Dingo qui, plus tard, deviendra saltimbanque, a conçu le projet de fuir le village. Juan se prête à l'exaltation de Dingo, l'éprouve, mais ne croit pas que leur tentative réussira, ni même qu'il l'ébauchera, lui. Il sait déjà, il sait de toute éternité qu'il ne s'enfuira pas : « C'était en de telles occasions que Juan fermait les yeux et écoutait Dingo parler d'évasions. Il sut toujours en secret que c'était chose impossible. Mais il était si beau d'entendre Dingo le menteur parler de cette éternelle fuite, fuite, fuite... La fuite ne l'intéressait pas en réalité de la même façon que Dingo. Ce qu'il désirait, c'était l'amitié de celui-ci, les projets de son absurde fantaisie, la confidence de ses secrets. Il avait besoin de sentir près de lui les masques de Dingo et ses mensonges, qui lui montaient à la tête comme du vin et lui fermaient les yeux à tout le reste.. ». Dans *Fête au Nord-Ouest*, les rêves d'évasion jouent le même rôle que les

mythes de Borja et les villes hallucinées de Matia dans *Les Brûlures du Matin :* il faut se dissimuler le monde des hommes et des choses pour les supporter.

Et il est vrai que le monde ici-bas est cruel à Juan dont le père pratique l'usure. Sur les journaliers misérables et résignés, passivement hostiles de ce coin de Castille, Juan le père exerce un pouvoir sans limites et se conduit, gigantesque, brutal, forcené, comme ces propriétaires fonciers de la Bolivie ou de l'Équateur pour qui les péons ne sont pas tout à fait des hommes. Juan le fils en est traumatisé.

Son père a engrossé une de ses servantes et la mère s'est pendue. A six ans, le petit Juan a vu le visage violacé, enflé, sanguinolent : « Transpercé de solitude, il la pleura comme un chien, étendu sur sa petite natte du plancher. Son amour vert et aigre d'enfant était offensé et brisé. Mère morte. Mère morte ». Et voilà que Dingo, seul, s'enfuit du village, en volant l'argent que tous deux réunissaient et cachaient dans le dessein qu'il serve à leur évasion. Alors Juan, tout vieux et comme courbé sous le faix de ses quinze ans, se voue au service laïque de Dieu, aux prières, à la piété. Il n'attend rien de la vie qu'après Montaigne il appelle « passage » et n'espère qu'en la mort.

Pendant ce temps, Pablo, son demi-frère, a grandi. Il offre avec Juan un contraste qu'aucune affinité ne nuance. Celui-là symbolise et incarne la soumission et la mort, celui-ci les forces de la révolte et de la vie. Pablo, c'est : « une pure rectitude de flèche ou d'épée ». Il courtise une jeune fille et tous deux sont sortis de l'enfance, ne craignent pas les lendemains : « Partout où ils allaient, ils portaient la fête de leurs courtes années dures, exemptes de la ronde des souvenirs et des présages, et ils dévoraient les minutes comme des étoiles ». Juan aime Pablo et le déteste à la fois. Il voudrait garder son demi-frère auprès de lui, c'est-à-dire, par ce biais, soumettre la vie et la force de l'autre. Pour Juan, Pablo est *l'homme*, comme, dans *Les Brûlures du Matin*, Manuel pour Borja. Vaincre Pablo, son amour de la terre, sa passion saine des êtres : alors Juan triompherait — et sa conception de l'existence. Il ne peut supporter l'idée que les deux amoureux « devaient avoir des sou-

venirs communs et que tous deux sans doute aimaient la vie avec ardeur ».

Juan, qui commande aux paysans comme son père avant lui, volera la fiancée de Pueblo — mais Pueblo ne viendra pas vivre avec eux. Violera la mère de Pueblo — comme son père avant lui — avec, sans doute, le secret espoir d'effacer Pueblo et de le refaire soumis à la loi. Peine perdue. Juan, prisonnier de son enfance (de sa vieillesse) n'a pas le pouvoir de rien refaire ni de se refaire.

Plus dur et violent et âpre que *Les Brûlures du Matin*, *Fête au Nord-Ouest* est le livre de la brutalité, de la cruauté, de la misère des hommes. De leur faim et de leur mort. C'est aussi un roman plus ambitieux et complexe que le premier. Ici la Castille est présente et de cette province Ana Maria Matute a voulu faire un pendant à ses personnages. Comme Juan, la Castille ne change pas, jamais, et comme lui elle est misérable et tragique. Pour Juan, pour Dingo, rien n'est jamais nouveau, tout recommence toujours et tout se répète, voici, depuis trente ans, depuis toujours, ces chemins défoncés, cette boue après la pluie et les enfants qui meurent de faim. Rien ne modifie les paysages ni ne change le destin des êtres. Ana Maria Matute a écrit le roman du temps qui ne passe pas. Dans cette traduction (1) remarquable, comment l'oublier?

YVES BERGER

1. Par Éléna de la Sonchère

L'AMOUR MIS EN SCÈNE

Les théoriciens de l'amour courtois voulaient que la passion fût mise à l'épreuve, que les amants s'assurassent de la fermeté de leurs sentiments en leur faisant traverser d'ingénieuses et sévères difficultés, et vérifiassent la valeur de leur attachement en le soumettant à la question ordinaire et extraordinaire. On réserve plus volontiers aujourd'hui ces manipulations aux matériaux qu'aux phénomènes du cœur. Il n'y a plus que les pilotes d'avions supersoniques et les futurs passagers des fusées à être soumis à des essais de résistance comparables à ceux que subissent les alliages de métaux, les caoutchoucs synthétiques et les carlingues de jets. Ainsi, quand on a fait tourner sur lui-même à deux mille tours-minute un jeune homme bien entraîné, qu'on lui a fait éprouver des accélérations vertigineuses et des ralentissements brutaux, qu'on l'a placé la tête en bas à la vitesse du son, que son visage s'est étiré comme un chiffon sur la charpente des os sous le choc et la pression, qu'à la suite de ces tests son cœur et ses poumons fonctionnent paisiblement, et sa carcasse a tenu le coup, on est rassuré : voilà encore un gaillard bon pour la série astronautique.

J'ai assisté ce mois-ci à des épreuves du même genre auxquelles, très délibérément dans le cas de Eugène Ionesco, plus involontairement dans le cas de Luchino Visconti, étaient soumises les célèbres « passions de l'amour ». A l'issue des représentations de *Dommage qu'elle soit une Putain* de John Ford au Théâtre de Paris, et de *Jacques ou la Soumission* au Studio des Champs-Élysées, je crois

qu'il est possible d'affirmer que l'amour est un sentiment vraiment résistant, et qui a la vie dure.

Jacques ou la soumission est précédé par les *Chaises*, que Jacques Mauclair a mis en scène, et qu'il joue avec Tsilla Chelton. C'est un beau spectacle, tout à fait inquiétant et strident, mais qui m'a fait rêver à une toute autre mise en scène et à une interprétation tout à fait différente. Il est évident que dès que Tsilla Chelton entre en scène, (et Jacques Mauclair se met tout naturellement à son diapason), il va se passer quelque chose de bizarre et d'explosif, qu'un « paquet de nerfs » inextricablement emmêlés, mélangés, enficelés, renoués, tordus, agités, une sorte de nœud gordien de serpents en proie à une danse de Saint-Guy taraudante et tarentulée viennent de faire irruption sur le plateau. Le dialogue de Ionesco, quand il sort de la torche de cette créature, en proie à une frénésie blanche et saccadée, apparaît comme le langage naturel de cette sorcière lunaire et de son lunaire compagnon. Il y a un accord tellement étroit entre le texte et les interprètes, entre l'apologue et sa mise en jeu, qu'on est à peine surpris, et que le choc qui devait être ressenti se trouve comme émoussé, et *prévenu*. J'imagine un tout autre éclairage des *Chaises*. Il faudrait que le Vieux et la Vieille soient tout à fait ordinaires, sans relief, quotidiens, que la mise en scène soit presque naturaliste, que rien ne nous prévienne que le fantastique va se faire jour, ou se faire nuit, et que ce soit insensiblement que nous soyons inquiétés, bousculés, circonvenus par le texte, par l'insolite de la fable.

La mise en scène de Robert Postec pour *Jacques* est à mon avis beaucoup plus efficace. On ne nous *téléphone* pas à l'avance ce qui va avoir lieu. Après tout, ces personnages simplement un peu mités sur les bords, ce père-grand-bourgeois, cette famille-comme-il-faut, ces marionnettes à peine déglinguées et de guinguois, pourraient très bien être les interprètes d'une comédie de Labiche ou d'un drame de Henri Lavedan. Le décor de Jacques Noël est le décor d'une pièce bourgeoise, un tout petit peu déchiré et tâché, à peine surprenant. Paul Crouchet a une allure tout à fait digne et respectable, et Jean-Louis Trintignant est un char-

mant jeune homme auquel, si on le rencontrait dans la rue, on ne prêterait pas autrement attention, seulement pour se dire qu'il est plutôt beau garçon, convenablement habillé, et sûrement très bien élevé. Mais lorsque ces personnages, somme toute familiers, ouvrent la bouche et se mettent à parler le merveilleux Jabberwochy aux sous-titres français fondus dans la masse qui est la langue naturelle de Ionesco, l'effet est vraiment explosif.

Il me semble qu'un des signes de l'efficacité d'une œuvre d'art est (entre autres) le fait que son apparition rende impossible ce qui avant elle l'était encore. Le spectateur moyen et honnête de *Jacques ou la Soumission* était peut-être capable, avant d'aller au Studio des Champs-Élysées, de parler sans faire attention à ce qu'il disait, de parler pour ne rien dire, de laisser couler en lui le grand robinet des phrases toutes faites que nous branchons sur la canalisation de la Société Municipale et Sociale des Lieux Communs et Vérités Premières. Mais, grâce à Ionesco, les mères de famille en sortant du théâtre se retiennent, si leur fils aîné fait leur désespoir, de s'écrier : « *Je suis une mère malheureuse. J'ai mis au monde un mononstre. Le mononstre, c'est toi ! Voilà ta grand-mère qui veut te parler. Elle trébuche. Elle est octogénique.* » Les pères de famille reculent devant la perspective de déclarer à leur héritier : « *J'ai été pour toi plus qu'une mère, une véritable amie, un marin, une confidente, une oie* ». Même si après Alfred Jarry les chefs d'État parlent encore parfois comme le Roi Ubu, même si après Jacques Prévert les dîners en ville ressemblent encore parfois à des Dîners de Têtes, même si après Queneau on entend encore dans les cafés du Havre les conversations d'*Un Rude Hiver*, même si Lewis Carroll n'a pas radicalement guéri les Reines de Carte et les Tortues à Tête de Veau de tenir des propos délirants et tranquilles, même si Ionesco ne peut que limiter les dégâts de la Bêtise aux têtes d'hydre, c'est toujours cela de pris.

J'avais lu une demi douzaine de fois *Jacques ou la Soumission*, mais je ne l'avais jamais vu représenter. La pièce m'avait toujours semblé une sorte de carnaval féroce, une façon de secouer les puces au vieux chien jaune

de la sottise noire, une grande entreprise burlesque de dératisation du langage, une chasse sauvage aux tics apprivoisés, aux idées qu'on reçoit sans leur demander patte blanche, aux pensées bien-pensantes qui ne pensent pas. Et la grande scène de la fin entre Jacques et Roberte II m'était apparue comme un jeu de massacre auquel l'auteur soumet une des Valeurs Consacrées de la Société. Après avoir désinfecté l'Éducation Bourgeoise, l'Héritage, les Bonnes Manières, le Respect filial et autres notions consacrées, Ionesco, me disais-je, règle son compte à l'Hamourre.

Or il se passe sur la petite scène du Studio des Champs-Élysées, entre Reine Courtois défigurée, ou plutôt trifigurée par un masque tout à fait picassien, et Jean-Louis Trintignant, une chose qui m'a bien surpris : ces amants qui se barbouillent de phrases sirupeuses et absurdes, qui se vautrent dans la dérision du dialogue-d'amour-fou, qui s'engluent dans la zoologie de la tendresse et le bêti-bêta des petits noms doux, qui dégoulinent de lyrisme sarcastique et de rugissements caricaturaux, ces amants grotesques et *critiques* font passer dans la salle une émotion vraie. Ce simulacre aggressif de l'amour crée une sorte de halo lyrique, cette parodie de la poésie sensuelle et éperdue fait naître une atmosphère véritablement sensuelle et magique. Jacques, qui avait commencé en guignol verbal, s'achève en poésie, comme une des pièces d'amour les plus réussies du théâtre contemporain. Ce n'est sûrement pas dû seulement au talent des interprètes (qui sont excellents). C'est dû aussi à ce que dans l'entreprise de démolition de Ionesco, il a tout d'un coup affaire à quelque chose qui tient le coup, à une notion qui ne s'effondre pas, vermoulue et termitée. L'amour reste une valeur sûre.

L'autre démonstration de l'inébranlabilité de cette valeur très ferme, c'est la représentation de *Dommage qu'elle soit une Putain*. La pièce de John Ford est un superbe mélodrame dominé par trois ou quatre scènes sublimes. Georges Pillement en avait donné une très honnête traduction. Elle ne laissait pas complètement s'évaporer le lyrisme furieux de Ford, ni refroidir les vers brûlants où

Giovanni et Annabella se disent leur amour impossible, et défient son impossibilité :

Lost! I am lost! my fates have doomed my death:
The more I strive, I love; the more I love
The less I hope: I see my ruin certain...

Perdu ! Je suis perdu ! Le destin veut ma mort.
Plus je combats et plus je l'aime; et plus je l'aime,
Moins je puis espérer : je vois ma fin certaine...

La représentation du drame élizabéthain au Théâtre de Paris est une des plus somptueuses et ravissantes choses à laquelle on puisse assister. Le miracle est que l'amour de Giovanni et Annabella résiste ici aux coups déplorables qui lui sont portés de toutes parts. Cet amour est semblable à Giovanni au dernier acte du drame, qui meurt percé de dix poignards, mais sa passion intacte aux lèvres tachées de sang. Ils ont eu beau s'y mettre à cent pour en venir à bout, conjuguer les coupables efforts d'un traducteur *tradditore*, d'un metteur en scène que son immense talent n'a pas sauvé du plus fâcheux des contresens, d'acteurs qui jouent à hue et à diable, eh bien le spectateur ne peut pas s'empêcher de pressentir que *Dommage, qu'elle soit une Putain* est une pièce admirable, et même, malgré un texte impossible, malgré une réalisation glaciale, malgré une interprétation discordante, un chant d'amour insensé et glorieux.

Il aurait fallu pour écrire un équivalent français véritable du texte de John Ford un Jean Genet ou un Aragon. Georges Beaume ne fait vraiment pas le poids. Le malheureux s'est empêtré comiquement dans la langue sauvage et raffinée de Ford. Il a trébuché sur chaque vers, chaque phrase. Les métaphores baroques et précieuses perdent leur éclat et leur feu sous sa plume appliquée. Il a cherché à restituer en argot moderne ou en langage trivial de tous les jours les belles crudités bien saignantes et jaillissantes du texte élizabéthain, sans trop se soucier du décalage qu'il créait ainsi entre des pastiches du style de John Ford et des phrases de 1961, sans doser comme il aurait fallu, c'est-à-dire avec

une délicatesse géniale, l'anachronisme délibéré et les métaphores d'époque. Le résultat est un texte qui oscille constamment entre la platitude et le ridicule.

L'admirable réalisateur de l'admirable *Senso*, Luchino Visconti, le metteur en scène exquis et inspiré de *La Locandiera* et de l'*Impresario de Smyrne* s'est précipité, lui, dans une mise en images absolument aberrante. Des décors, inspirés du Théâtre Farnèse de Parme construit en 1618 par Aleotti, font penser à un vieil Odéon de super-luxe et de bon goût. Chaque costume, chaque scène est « à ravir ». Mais à ravir qui? On se dit : tiens, un Bronzino, tiens, un Titien, tiens, un Véronèse, tiens une fête de Brunellesco, tiens, la pantomime du mariage d'Annibal Bentivoglio avec Lucrezia d'Este. Toutes les deux minutes, l'action s'arrête, des jongleurs font au ralenti leur numéro, des joueurs de luth se pâment en interprétant Frescobaldi, des jouvenceaux porteurs de chandeliers allumés font des mines, des pages graciles dansotent en minaudant. Nous assistons, morts d'ennui, de ravissante archéologie, de luxe inutile, de lenteur cérémonieuse, d'indifférence compassée, au convoi funèbre et richissime de la dépouille mortelle de ce qui fut *Dommage qu'elle soit une Putain*. L'inconvénient des tableaux vivants, c'est que rien n'est plus mort. Luchino Visconti s'est pris visiblement ici pour un de ces mécènes de la Renaissance qui s'acquéraient la reconnaissance de leur cité en lui offrant une fête inoubliable, ou bien pour Léonard de Vinci organisant les fêtes du duc de Milan, inventant des machines délicieuses qui faisaient se mouvoir les corps célestes, et où, chaque fois qu'une planète s'approchait de la fiancée du duc, Isabelle, un dieu surgissait de la sphère et chantait les louanges de la jeune beauté en vers pétrarquisants. Il s'est tellement grisé à caresser le brocart et la soie, à marier les chandeliers et les corbeilles de fruits, les guirlandes de fleurs et les résilles d'or, les épées damasquinées et les coupes ciselées, à vêtir ses mignons pages de costumes délicieux et ses gentilles damoiselles de robes de Haute-Couture Renaissante, qu'il a visiblement eu un moment de distraction. Il ne s'est plus du tout souvenu de ce qu'il était en train de faire, qu'après tout il s'agissait

d'un drame d'amour, d'inceste et de sang. Il a transformé la scène du théâtre en une sorte de gigantesque *Museo Grevini*.

Les acteurs se sont visiblement dit : sauve qui peut, et chacun pour soi. Ils jouent chacun une pièce différente, et quelques uns ne jouent aucune pièce connue. Alain Delon est au cinéma un bien gracieux et séduisant jeune homme; ici, c'est un pauvret perdu sur l'immense plateau, qui semble bien embarrassé d'avoir à marcher les jambes moulées dans les beaux justaucorps de l'époque, qui est sans grâce, sans aisance et sans émotion, qui confond le pathétique avec l'enrouement, la force avec les cris, l'émotion avec le rugissement, et la passion avec le front crispé. Romi Schneider a deux ou trois minutes touchantes, notamment celle où, sous les coups de Soranzo qui veut obtenir d'elle le nom de son amant, elle chante, d'une petite voix entêtée de chèvre de Monsieur Seguin, *Che morte piu dolce che morire per amore?* Mais la plupart du temps elle semble jouer l'*Auberge du Cheval Blanc* ou l'*Ami Fritz*. Je ne sais rien de plus délicieux que l'accent de Lili Palmer, qui est, il est vrai, une grande comédienne. Je ne sais rien de plus anti-élizabethain que d'entendre Romi Schneider, fraîche et jolie serveuse de *snack-bar* de Berlin-Ouest déguisée en fille de feu de la Renaissance, déclarer avec une application résignée à son fiancé : « *Che chure d'être à fous et de fifre avec fous* ».

Autour de ces petits malheureux, une soixantaine de bons et de très bons comédiens jouent chacun à leur idée : Daniel Sorano joue *Ruy Blas* avec des frétillements de mains agiles toutes les dix secondes, Pierre Asso joue avec majesté le moine de *Roméo et Juliette*, Valentine Tessier n'a pas l'air de très bien savoir ce qu'elle fait là, Silvia Monfort montre une gorge admirable de méchante femme peu convaincante, Daniel Emilfork est un nonce pontifical guttural et évanescent qui à l'air de sortir du drame historique que Ionesco écrira peut-être un jour, Lucien Baroux joue très bien une comédie du boulevard. Il y a même deux ou trois acteurs qui interprètent John Ford : Gérard Darrieu est un grotesque parfois assez fin, Jean-François Calvé est

beau, sait se tenir en scène, porter les costumes historiques, parler juste, et il aurait pu heureusement inspirer Alain Delon. Et Jacques Degor dans un petit rôle de spadassin, a la voix superbe de Marcel Herrand, et belle allure.

Le public est très content. Quand la première figurante pénètre en scène, le balcon frissonne : « Est-ce que c'est Sissi?... Non, ce n'est pas elle... ». Quand Annabella entre enfin, la salle chuchote : « Cessissi, C'est Sissi... C'est Sissi ». Cela fait un frisselis assez agréable, mais intempestif.

Et malgré tout cela, on sort en se disant : « Quelle belle pièce nous aurions pu voir représenter, et que c'est beau, l'amour ! »

Si on aime la poésie élizabéthaine, et Shakespeare, il reste la chance d'aller voir au Vieux Colombier la *Nuit des Rois*. Ce n'est pas un spectacle génial, ni même aggressivement somptueux. Il y a simplement un peu de goût, beaucoup de charme, deux acteurs délicieux, Suzanne Flon en Viola, et Alain Mottet en clown mélancolique, une très bonne troupe autour d'eux, un texte très joli de Jean Anouilh, une ravissante musique d'Henri Sauguet, et très peu de bruit pour beaucoup de plaisir. Simplement Jean Le Poulain a été moins distrait que Luchino Visconti : il a tout bonnement mis en scène Shakespeare, au lieu que le maître italien a mis en pièces John Ford.

CLAUDE ROY

ART NAIF ET ART MYSTIQUE

DES NAIFS ESPAGNOLS A HENRI ROUSSEAU

La rétrospective Rousseau et l'importante exposition consacrée par la Galerie Gaveau aux peintres naïfs de l'Espagne nous proposent simultanément deux visages distincts de ce que nous appelons communément l'art naïf, deux langages qui tendent à se rejoindre dans l'unité de ce que Tolstoï appelait « l'art véritable ». On sait que pour Tolstoï seul était véritable un art — et le sien fut une âpre, une effrayante quête d'une vérité créatrice où l'illusion n'ait plus de part — apte à rétablir l'union entre les hommes, un art qui fût une découverte éternelle des choses (et cette découverte ne se peut réaliser absolument pure que dans l'enfance ou l'extase), un art qui construisît ses représentations selon des normes qui les dépassent et les dominent; telle fut sa volonté tragique de réunir l'essence de l'art et le sens de la vie. L'art ne vit pas des seuls chefs-d'œuvre; il se nourrit également de modes d'expression plus élémentaires. La récente rétrospective Dubuffet nous a montré, en un raccourci saisissant, par quels mécanismes d'assimilation les productions d'enfants, d'aliénés, et certains automatismes pouvaient atteindre une formule en soi parfaite.

Les « Milagreros » espagnols — « peintres du miracle » — avaient moins l'ambition d'exprimer une émotion que d'en provoquer une. Leur but était de restituer, de diffuser des formes déjà fixées dans le sentiment populaire. Aussi ces humbles images, fixées sur verre par les procédés les plus élémentaires, sont-elles toujours pures de tout complexe esthétique. Elles comptent parmi les œuvres qui nous éclairent sur l'attitude de l'homme en face de l'absolu comme sur les liens profonds qui unissent les communautés humaines.

De même Rousseau, dans sa quête d'un paradis perdu qu'il recrée par ses grands jardins exotiques, conserve une inspiration ineffable, libérée du doute et pleine de ferveur. Ce sont deux expressions axées sur la recherche de l'unité intérieure, dans la plénitude propre à l'enfance des peuples et à l'innocence du cœur.

L'œuvre de Rousseau est demeurée longtemps sous le signe de la confidence; elle jouissait ainsi d'une place de choix dans l'ordre mystérieux des valeurs spirituelles. Ceux-là mêmes qui aujourd'hui applaudissent sans réserves à sa légende et à sa gloire consacrées méconnaissent encore sa grandeur authentique. N'en est-il pas ainsi, pour une large part, de Van Gogh, de Monet, de Cézanne? Rousseau n'est pas un naïf au sens que l'industrie des Bombois, des Bauchant, des Vivin — et combien d'autres à leur suite — a trop répandu; sa poésie, son équilibre interne dépassent infiniment l'archaïsme sans grâce, les formules monotones et complaisantes de ses suiveurs. Un miracle ne se répète pas. Utrillo lui-même — avec qui Rousseau, dans des paysages tels que « Rue de Banlieue », « la Fabrique de chaises », offre tant d'affinités — s'est copié trente ans sans retrouver l'accent de son génie.

En marge de toute école ou groupe, l'œuvre de Rousseau est aussi difficile à situer que celle d'un Bonnard; elle supporte, avec une fraîcheur déconcertante, le poids d'un effort séculaire, cinq siècles après Giotto dont elle retrouve la poésie fervente et le grand calme architectural. Elle porte néanmoins l'empreinte des travaux parallèles de Pissarro, de Cézanne et surtout de Seurat. Les formes monumentales et silencieuses, inscrites dans le poudroiement chromatique de la « la Grande Jatte », témoignent de la même ataraxie, du même onirisme un peu froid que « la Charmeuse de Serpents ». Ce caractère onirique ne va pas sans malaise; les proliférations géantes de la nature tropicale, ce bestiaire fabuleux de monstres stylisés soulignent la solitude et la vulnérabilité de l'homme sans le secours de l'anecdote. En cela, le symbolisme onirique de Rousseau évoque celui, beaucoup plus froid, de l'allemand Kaspar Friedrich, cet ancêtre du surréalisme. Ils ont traité le thème

du naufrage de façon presque identique. Mais un tableau de Friedrich fait toujours allusion à de vastes espaces dérobés; un paysage de Rousseau contient cette vastitude, mais reste unité refermée sur soi. De plus, Rousseau sait introduire dans ce froid climat d'onirisme, la fraîcheur et la saveur édeniques d'un Brueghel de velours.

Aristocratique par sa discrétion et sa retenue, l'œuvre de Rousseau garde profonde l'empreinte romantique; le souvenir de Delacroix préside à nombre de ses thèmes favoris. Elle est classique par sa perfection formelle qui ne semble jamais connaître l'effort. Mais ce souci de finition, de perfection technique, reste toujours le langage même de sa poésie; elle ne prend jamais, comme chez Derain — ne parlons pas du triste La Patellière — figure de renoncement. Rousseau, dans sa fraîcheur essentielle, a retrouvé les premiers principes de l'art et les disciplines qui en découlent; son audace est la mesure de sa discipline. Il n'est que de comparer « l'Allée du Parc Montsouris », la décision et la monumentalité de son dessin, aux paysages de Derain soigneusement glacés, inhabités, dépourvus d'invention. Les tableaux de Rousseau les plus décoratifs sont des œuvres d'art réalisées, solides, dont les moindres détails sont pris dans la masse plastique. Du reste, ces floraisons ornementales — tantôt serrées, ambiguës comme les graphismes médiumniques de Séraphine, tantôt élargies, écrasantes comme les végétations luxuriantes de Bresdin — ne sont pas là pour capter le regard. Si chacun des éléments semble porté successivement sur la toile en un inventaire ébloui, c'est que pour donner à sa représentation du monde son poids nécessaire, Rousseau, comme les primitifs, fait usage d'un métier méticuleux et précis, attentif au caractère particulier de l'objet. Les esquisses qu'il a laissées, traitées largement à la manière de Constable, nous indiquent combien le travail d'élaboration restait pour lui fonction d'une loi de lenteur; elles nous suggèrent aussi comment les éléments décoratifs viennent se greffer sur les détails réels, proliférer à l'intérieur des grandes lignes de la composition. Les phénomènes d'optique et de perspective apparaissent à Rousseau négligeables. A l'égal encore des primitifs, il

n'acquit jamais le sens du mouvement. Il atteint sa perfection dans quelques paysages statiques et descriptifs, telle la nervalienne « allée dans un parc »; crépuscule qui a la fraîcheur et la transparence d'une aurore, semble défier la matière même de l'art. Comment eût-il connu le jeu des volumes dans l'espace, lui qui, pour un portrait, prenait les mesures exactes d'un visage? Les accidents de sa vision ne le touchent pas. Seul lui importait d'exprimer l'absolu, les valeurs éternelles d'un monde qu'il acceptait et magnifiait en une délectation paisible qui est un acte de foi.

Il n'est pas besoin d'appuyer sur le caractère religieux de l'art naïf espagnol. Il l'est totalement; il n'a d'autre raison d'être que de propager le caractère collectif de la foi. Dans la simplicité de leurs moyens d'expression, ces images sont des prières peintes; elles expriment un effort désintéressé en même temps qu'une forme de conjuration. Ainsi recèlent-elles une force secrète, supérieure à l'habileté. Leur figuration reste fonction des rites et des besoins spirituels d'un peuple mystique aux pouvoirs d'abstraction limités. Ainsi, dans l'Espagne du XVII^e siècle, commença de se répandre un art populaire, un art des pauvres, qui récuse toute tradition esthétique, mais accuse au contraire un étrange mouvement de régression. A partir de modèles empruntés à l'art classique (notamment à Murillo) il semble être spontanément remonté vers ses sources propres, jusqu'aux icônes grecques et jusqu'à l'Islam. A la fin du XVIII^e siècle — sans doute marqués par des copies de Tiepolo — les imagiers espagnols perdent le chemin secret de leur art dans le sillage du baroque. Avec les « Immaculées Conceptions » de Séville s'amorce la décomposition d'un style qui, jusque là, ignorait l'expression du mouvement, la technique des passages et le fondu des plans. Pourtant, jusqu'au XIX^e siècle, notamment en Estramadure et aux confins du Portugal, naîtront quelques fleurs tardives, dès lors plus éclatantes et luxueuses. « La Vierge de Valdejimena », étincelante de pourpre et d'or, apparaît comme un compromis séduisant entre les gloires baroques et l'art des icônes. « La Samaritaine » d'Algesiras, « L'apparition de la vierge » d'Alarcon, accusent davantage l'influence des miniatures orientales.

Mais c'est au début du XVIIIe siècle, alors que dominent encore les thèmes chrétiens de la souffrance et du renoncement — Pieta, nombreuses effigies de Notre-Dame des Sept douleurs, et surtout cette étonnante « Sainte Face » qui rejoint Greco et rappelle Byzance — qu'abondent les audaces ingénues, ces trouvailles qui sont données aux primitifs authentiques pour tourner les difficultés plastiques. Les couleurs sont sobres, souvent tristes : noir, terres et ocres, vert sombre et vert-de-gris que rehaussent un peu de rouge et d'or. Les verts acides, les bleus éclatants qui font le charme des images d'Épinal comme de la plupart des arts populaires sont quasi absents. On peut, bien sûr, évoquer Chagall, Chirico et jusqu'au Matisse le plus raffiné. Mais c'est un jeu dangereux. On ne remonte pas impunément d'un point de civilisation esthétique que domine la théorie kantienne du jeu vers ces images simples qui, parce qu'elles répondent à un besoin spirituel toujours vivant, ont reçu le dépôt d'expériences et de foi séculaires. S'il est, dans l'art moderne, un écho à cet art d'effusion directe, c'est moins Van Gogh, Soutine ou Rouault — certes les peintres les plus hautement religieux de notre temps, mais que le développement tragique de leur personnalité a portés sur un plan supérieur de l'effusion lyrique — que Henri Rousseau. Nul, mieux que lui, n'a retrouvé, avec cette gravité innée et la même intensité de méditation, une telle fraîcheur du regard et une telle liberté d'exécution dans le cadre de moyens d'expression limités.

L'esthétique contemporaine, qui a le goût de l'ontologie, a su renouveler, hiérarchiser, dans le vaste rayon de sa culture, les foyers d'art les plus divers et lointains. Ce faisant, elle a tendance à sacrifier l'activité subconsciente qui nous incline vers l'unité aux puissances inquiètes de la dispersion. Il en advient un nivellement des valeurs, le sacrifice de tout universalisme au profit d'un individualisme anarchique, la perte du sens de la continuité, de l'instinct de la communion. L'artiste, acculé à une originalité monstrueuse, doit inventer son langage, son monde et son métier. Jamais il n'a connu telle solitude. L'œuvre d'art est menacée, soit d'être réellement unique et hermétique, soit d'abdiquer son

contenu et de s'ouvrir à tous : théâtre vide où le spectateur se joue sa propre histoire. De toute façon, c'est nier la notion même de l'œuvre d'art, son caractère de message. Face à cette solitude, à cette abdication qui déjà se dessinaient, Tolstoï a pris parti contre la culture considérée comme substitut de la religion. La protestation désespérée, exaspérée, de Bernanos, n'est pas loin : « La technique n'est pas la vie ».

Certes, il ne s'agit pas d'imposer systématiquement les besoins de la foule, de n'autoriser qu'un art intelligible aux seuls médiocres. Si l'art moderne n'existe pas — au sens où l'entend A. Ladzlo dans la préface de l'exposition espagnole — l'art existe toujours. Il est un des liens les plus forts et sûrs entre les hommes d'hier et ceux d'aujourd'hui. Il faut bien, selon un grand mot de Carlyle, que le destin change de chevaux.

« La fin de l'art, a dit Poussin, est la délectation », et Delacroix : « une œuvre figurée doit être avant tout une fête pour les yeux ». Le terme est riche de malentendu. La délectation n'est pas le plaisir. C'est l'harmonie, c'est la sérénité; c'est l'appel à la contemplation désintéressée, le plus haut lieu de l'art. C'est échapper au déterminisme pour créer un organisme qui porte notre loi. Rechercher la naïveté est une perspective séduisante, mais c'est fuir l'imposture de la civilisation pour tomber dans une autre imposture. « Le véritable artiste, écrit Tolstoï, c'est celui qui serait heureux de ne pas penser et de ne pas exprimer ce qui lui est mis dans l'âme, mais qui ne peut faire autrement. Car il y est poussé par deux forces invincibles : son besoin intérieur et son amour des hommes. » Le fonds de naïveté où toute expression artistique prend ses racines, n'est-ce pas le conflit intérieur entre la rétention et l'élan créateur, l'effort inconscient pour procurer au don de soi le poids nécessaire et la dignité d'une forme objective? Reste l'espoir que l'œuvre, réalité détachée, vive de sa vie propre et « retrouve le chemin pour aller vers les hommes ».

JEAN REVOL

PLI SELON PLI

Rarement la conjonction entre poésie et musique a atteint des régions aussi secrètes que dans les œuvres de Boulez, inspirées de Mallarmé. Très au-delà d'une « mise en musique », il s'agit ici de la rencontre de deux conceptions, de deux démarches poétiques apparentées. Il en a été beaucoup question ici : Boulez, tout d'abord, en a parlé, dans un article désormais célèbre parmi les musiciens, *Aléa*. Ensuite, nous avons tenté d'indiquer, à propos de sa *Troisième Sonate*, les aspects les plus essentiels de cette conjonction, les raisons pour lesquelles un message poétique dut attendre cinquante ans — et un musicien — pour resurgir, trouver son équivalence la plus pure, la plus exacte, et poursuivre sa voie. Enfin, il a été beaucoup question de ces « formes ouvertes », à l'honneur chez les musiciens, dont Mallarmé avait, cinquante ans plus tôt, rêvé le devenir, seules formes capables, en leurs métamorphoses infinies, de contenir le monde, de structurer ce *Livre* auquel « le monde aboutit ». Il a été aussi question du hasard.

Entre les structures « ouvertes » du *Coup de dés*, où le parcours à sens unique éclate, où s'abolit l'« avant » et l'« après », et les parcours multiples que la *Troisième Sonate* offre au choix de l'interprète, la parenté est évidente. La référence « mallarméenne » de sa musique est pour Boulez dans la *lecture* à multiples directions de structures à clés multiples; lecture cependant essentiellement « spirituelle », impliquant la présence et le choix, qui s'oppose à toute lecture purement « visuelle », à toute conception et notation musicales où la graphie, déviée de son rôle purement symbolique, tend à se substituer à ce choix permanent, et à la raison. L'interprète, à présent l'*opérateur* du *Livre* de Mal-

larmé, se réserve, donc, le rôle suprême : il ne reproduit plus, il *crée* la forme, puisée dans ses probabilités multiples, toujours renouvelée. La forme, alors, c'est l'ensemble de toutes les formes possibles de l'œuvre, toutes ses virtualités, — et tous ses lecteurs...

Mais forme en mouvement ne signifie pas abdication de la forme, à quoi peut mener le hasard, devenu principe exclusif (ou simple malentendu), même si son champ d'action est limité, ses métamorphoses possibles circonscrites. Boulez est un de ceux pour qui la création — lucide — de *formes* reste le but essentiel. La polyvalence, l'« ouverture » des organismes qu'il met en œuvre, mesurée avec la plus grande précision, est chez lui dirigée *vers* la forme, fût-elle en mouvement, et non contre elle.

Si la *Troisième Sonate* est à l'heure actuelle l'œuvre la plus « ouverte » de Boulez et peut être rapprochée, par ses structures, du *Coup de dés* de Mallarmé, et par les mécanismes de ses lectures possibles, du *Livre*, *Pli selon pli* est une œuvre dont les « ouvertures » sont en profondeur, en quelque sorte souterraines; elles affectent certains points des structures, ne réagissent que partiellement sur la forme générale. Comme Mallarmé dans les *Sonnets* qui inspirent ici le compositeur, Boulez recrée avant tout une syntaxe, dont il instaure les ambiguïtés, les relations internes polyvalentes, dont il constitue les labyrinthes, « retraits, prolongements, fuites... » La poésie peut, ainsi, signifier pour le musicien d'aujourd'hui, bien autre chose qu'un point de départ, une éventuelle « mise en musique ». Et le « portrait de Mallarmé » — ainsi s'intitule *Pli selon pli* — n'est pas tracé par le chant de tels ou tels vers du poète, mais il surgit, « non-figuratif » si l'on peut dire, du fond même de l'œuvre, du langage. Dès lors le musicien ne fera entendre le chant qu'en tels points de la forme qui l'appellent inéluctablement; et Mallarmé est présent dans l'œuvre par delà ses propres mots, ici ombres.

* * *

Des cinq pièces qui composent *Pli selon pli*, trois sont appelées *Improvisations;* les pièces *Don* et *Tombeau* les

encadrent. Le public du « Domaine musical » connaît déjà les deux premières *Improvisations*, données il y a deux ans à l'U.N.E.S.C.O, dans le cadre des « Semaines musicales de Paris ». Dans sa forme actuelle (appelée à se modifier encore, selon l'habitude de Boulez), *Pli selon pli* nous fut donné à entendre à Darmstadt en 1960, par l'orchestre de la Südwestfunk Baden-Baden, sous la direction du compositeur. Ç'est dans les mêmes conditions, mais en deux parties, que l'œuvre a été jouée le 15 mars, au Théâtre de France, pour le « Domaine musical ».

Les deux premières *Improvisations* (« Le vierge, le vivace... », et « Une dentelle s'abolit ») semblent écrites presque au fil de la plume, elles ne posent, en apparence, aucun problème particulier. Improvisations, semble-t-il, en effet; cependant, le compositeur y aborde un problème capital, celui des *conditions de la lecture*, c'est-à-dire des rapports entre musiciens et chef d'orchestre dans une œuvre où entre une part de libre interprétation donnée aux exécutants. Ces problèmes de réalisation, lorsqu'il s'agit d'un exécutant soliste, ne sont évidemment pas les mêmes que lorsque tout un orchestre est mis en jeu. Le but de Boulez, dans ces premières « ouvertures » vers un grand nombre d'exécutants, a été de trouver de nouveaux systèmes de référence entre musiciens, qui permettent ces *improvisations* en commun; le titre de ces pièces se réfère ainsi non au compositeur mais à ses interprètes.

Le temps musical engendré par cette relative liberté dans les *Improvisations* I et II, est d'une grande souplesse, une sorte de « rubato » perpétuel, tour à tour stagnant et fuyant. C'est le timbre qui l'articule en premier lieu, les autres éléments musicaux étant constitués en champs à tendance relativement statique. Mais le timbre n'est plus saisissable ponctuellement comme dans une Klangfarbenmelodie (1) « traditionnelle » : car il s'agit ici non de timbres mais de *mouvements* de timbres, d'évolutions constantes de la matière sonore. Ce sont précisément ces évolutions qui assument l'architecture, ce sont ces métamorphoses

1. La *Mélodie de Timbres* de SCHOENBERG et de WEBERN.

constantes dans le temps qui articulent les structures, qui les désignent à la perception formatrice de l'auditeur.

Don, qui ouvre toute l'œuvre, est une immense phrase pour piano, surgie soudain on ne sait d'où, car l'orchestre est sur l'estrade, et se tait. Son articulation est très discursive, sa qualité sonore exceptionnellement belle ; on reconnaît, d'ailleurs, la « griffe » de Boulez dans le timbre même de l'instrument que l'écriture pianistique particulière conditionne. Par rapport à l'ensemble de l'œuvre, cette longue phrase de piano joue un rôle particulier. Par ses qualités propres, par sa position, elle semble provoquer chez l'auditeur un « préalable » de la perception formelle dont les conséquences sont particulièrement sensibles lorsque l'œuvre est exécutée sans interruption (ce fut le cas de l'exécution de Darmstadt ; celle du Théâtre de France a été partagée en deux par un entracte, pour des raisons techniques).

Les cinq pièces qui composent *Pli selon pli* ont été rédigées indépendamment les unes des autres ; d'après le compositeur, il ne s'agit pas d'un ensemble, d'un cycle. Pourtant, dans la *réalité perçue*, des rapports formels puissants entre les pièces s'instaurent dans la conscience de l'auditeur actif, *malgré* le manque de liens « objectifs » (1). (D'ailleurs, il n'est pas certain que ces liens manquent, sur le plan grammatical ; de son côté, la présence de la voix tout au long de l'œuvre, les types de prosodie très caractéristiques et très suivis qu'elle met en jeu, ne constituent-ils pas déjà un lien formel, très schématique certes, mais combien puissant ? Enfin, de *Don* à *Tombeau*, l'ordre des pièces est absolument irréversible, et l'œuvre aboutit à la gigantesque « clausule finale » qui la ferme, sur le mot de « mort ».) Si chacune des cinq pièces, conçue et « entendue » comme œuvre autonome, se

1. Le problème de la perception formatrice d'ensemble *indépendante* des liens objectifs mis en jeu dans une œuvre, est très mal connu en musique ; personne, à notre connaissance, ne l'a véritablement abordé : or il se pose déjà dans n'importe quelle sonate classique.

S'interroger sur les critères de « structure organique » aujourd'hui, tels qu'en eux-mêmes la réalité mouvante des langages constamment les transforme, serait aborder un problème capital de l'art actuel, aussi brûlant en peinture qu'en musique, ou dans le cinéma, dont on attend que les esthéticiens fournissent les définitions nouvelles.

suffit pleinement à elle-même, leur audition comme un tout ne constitue pas moins une expérience passionnante, et d'ailleurs épuisante, car elle exige de l'auditeur une vraie participation créatrice, une collaboration particulièrement active. Cette unité nouvelle, cette nouvelle œuvre, qui surgit alors en la conscience de l'auditeur, ordonne autrement encore les richesses, les péripéties, les dynamismes et les moments de stagnation délibérée des pièces, transforme une nouvelle fois le sens de leurs proportions et de leurs démesures mêmes.

La musique d'aujourd'hui s'intéresse précisément aux situations formelles les plus extrêmes, les plus aventureuses; *intégrer des démesures* est son objectif le plus fascinant. Les propriétés fondamentales de son langage sont telles qu'elles lui permettent d'englober les éléments les plus irréductibles; les organismes qu'elle est en mesure de créer sont capables d'intégrer des objets d'une incompatibilité « théorique » qui ferait frémir le plus libéral des analystes. C'est à pareille aventure, aux limites obscures de l'« organique », aventure que partagent le compositeur et l'auditeur maître de ses moyens propres, qu'appelle *Pli selon pli*. L'œuvre résume, en sa multiplicité, tous les aspects de la musique de notre temps, en les laissant ouverts; la musique s'y découvre aventure spirituelle permanente, découverte sans cesse renouvelée. Et l'œuvre de Boulez, par l'état de *veille* dont elle témoigne, par son envahissante beauté aussi, se place parmi les plus grandes œuvres de ce temps.

* * *

La conception, l'écriture, les moyens mis en œuvre dans *Improvisation III* et *Tombeau* (1) sont différents de ceux employés dans les autres pièces. Les effectifs orchestraux s'élargissent considérablement, s'amalgament en groupes de timbres complexes, se distribuent dans l'espace qui assume une fonction musicale à lui. Le rôle des contrebasses dont le compositeur exploite à fond les ressources en

1. Dédié à la mémoire du prince de Furstenberg.

sons harmoniques, celui des harpes, au nombre de trois, accordées en quarts de tons, celui des instruments à percussion, notamment des deux grands xylophones joués chacun par deux exécutants, et des « Plattenglocken », presque inconnus en France, sont particulièrement importants.

Plusieurs types « mallarméens » de syntaxe sont mis en œuvre dans ces deux dernières pièces en dehors de l'écriture entièrement déterminée, fixée dans ses moindres détails : ce sont les « enchaînements multiples » ou parcours à plusieurs voies possibles, où tel choix conditionne le choix suivant (« si ceci est cela, cela est ceci... »); les « bulles de temps » où, dans un espace et un temps limités, tous les enchaînements sont libres, toutes les directions bonnes, l'« avant » et l'« après » abolis; les « sectionnements polyvalents », où le choix d'une durée globale pour tel parcours conditionne la section à jouer et ses durées internes; les structures « en échiquier », où, d'un événement à l'autre, les bifurcations possibles croissent ou décroissent rapidement, et avec eux, l'« indice d'imprévisible »; les « parenthèses », enfin, entre lesquelles on peut jouer ou ne pas jouer telle structure...

On devine quels problèmes de réalisation posent ces diverses « syntaxes de l'incertitude », et quels nouveaux rapports entre musiciens ils appellent inéluctablement. Ainsi, l'autorité suprême du chef d'orchestre n'est *plus qu'un aspect* de ses rôles multiples. Parfois le chef d'orchestre (faudra-t-il, bientôt, réviser cette dénomination?) se limite à une fonction purement signalétique, à un rôle de coordination, à celui de traducteur d'un ensemble d'initiatives concertées ou délibérément antagonistes... Le rôle de l'« opérateur » n'est plus le privilège d'une seule personne.

Ces rapports nouveaux entre musiciens ne sont cependant pas encore atteints, et la partition de *Pli selon pli* qui, comme nombre de partitions actuelles, les suscite impérieusement, représente une sorte d'« édition » qui fixe provisoirement certaines « ouvertures », tandis que musiciens et chef d'orchestre travaillent à l'élaboration de leur nouvelle « sociologie », se forgent de nouvelles techniques, éprouvent de nouvelles attitudes psychologiques, rejettent des habitudes, assument de nouvelles responsabilités. De ces

nouveaux rapports, Boulez apparaît un des artisans les plus remarquables. Compositeur, chef d'orchestre, ce ne sont pas pour lui des activités indépendantes ou d'inégale importance, comme c'est le plus souvent le cas. Auteur et « opérateur » s'identifient dans le circuit créateur, et, jusqu'aux frontières du possible, elles-mêmes mouvantes, vision et réalisation coïncident et se confondent, « ... subdivisions prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte... »

ANDRÉ BOUCOURECHLIEV

NOTES

LA POÉSIE

MAURICE CHAPPAZ : *Le Valais au Gosier de Grive* (Payot, Lausanne).

Dans ce pays, la Suisse, idéaliste par confort, rares sont les voix poétiques qui ne s'enrouent pas bientôt. L'extrême isolement du créateur, privé de revues et de public, conduit au silence ou au repliement. Le style des meilleurs est crispé; l'apparent « naturel » (sans rapport avec le relâchement) d'un Supervielle, d'un Éluard, d'un Thomas serait ici impensable.

Maurice Chappaz, qui appartient à la génération de 14. a prouvé dès *Verdures de la Nuit*, son premier livre, publié en 1945, qu'il avait les moyens de poursuivre le vieux songe poétique de risque et de découverte perpétuels. Fils du Valais où le souffle biblique semble encore proche, il en rassemblait les traces à peine plus visibles que sur du sable. Puis, ayant erré longtemps en vagabond nourri de chagrin et d'attente, dans ces hautes vallées, ces vergers, ces bois, il voulut célébrer cette arche promise au naufrage par une série de proses appliquées et vibrantes, dont la substance et la lumière sont très belles, *Testament du Haut-Rhône*. On y vérifie une fois de plus que les sources de la meilleure poésie suisse-française sont les plus purs des Romantiques : Maurice de Guérin (l'une des premières admirations de Ramuz), Chateaubriand, Nerval, Novalis, le Hölderlin d'*Hypérion*. Solennité, mélancolie, pudique attente : ce sont les vertus mêmes d'un Cirsinel, d'un Roud, de ce « premier » Chappaz.

Chanter, même avec tous les prestiges d'un langage très subtilement musical, l'agonie d'un lieu et d'un temps, tout en devinant obscurément l'affaiblissement du don poétique, ne résolvait rien. Suivit un long silence. Sept ans plus tard, Maurice Chappaz publie ce nouveau livre, témoin d'une crise grave, où le poète risque un nouveau départ, presque désespéré, toujours à partir de cette source qu'est la contrée natale. Je ne sais ce qu'il faut penser de cette espérance d'un « troi-

sième testament », d'une « nouvelle alliance ». Mais dans cette suite de poèmes chaotiques où, à la perfection mélancolique des Romantiques succède l'intonation brutale et fraîche d'un Essénine (sans que Maurice Chappaz perde pour autant sa voix propre), s'accomplit sans doute, malgré les maladresses, ce réveil poétique auquel on sent qu'il a d'abord aspiré, pour ne pas périr :

Mûrir, grandir;
le centre de la terre
me monte entre les lèvres.
Ce que nous ne savons pas
devra jaillir de nous;
ce que nous disons, c'est l'adieu,
c'est l'ave de la nuit.

PHILIPPE JACCOTTET

*
* *

JEAN-PIERRE ROSNAY : *Les Diagonales* (Gallimard).

Rien de plus terrible que les saints et les poètes. J.-P. Rosnay pourrait bien être l'un et l'autre : un saint laïc et un poète amoureux du sacré.

Poète assurément, féru de merveilleux, se « libérant par le verbe de toutes les pressions arbitraires auxquelles la condition d'homme » l'expose, et qui, dans le deuxième morceau de *Diagonales*, s'écrie :

qui m'accuse d'incohérence
Je marche sur les toits les bras tendus devant
Mon cœur est abîmé des anciennes romances
Ce siècle est trop étroit et j'ai perdu d'avance...

Je me souviens de cet autre poète, un peintre et un musicien en l'occurrence, James Ensor; il ne marchait pas sur les toits d'Ostende mais s'y posait pour moduler sa foi, se plaindre aussi de son siècle trop étriqué, sur la flûte comme un faune jadis sur la syrinx.

Il y a chez J.-P. Rosnay, comme chez Delteil, du François d'Assise. Mais avant tout il y a ce qui constitue le poète inspiré par le ciel et la terre, l'humus terrestre et l'atmosphère céleste.

On pourrait se contenter de lire le très beau et très complet poème du début, prosaïquement intitulé : *Cherche-Midi*. Tout l'homme et le poète ermite ou erratique y sont déjà : mais un poète dont les yeux sont bien ouverts et qui, à la place des oiseaux et des poissons de la légende, n'aperçoit qu'engins, volatiles artificiels :

Adieu goélettes à voiles
Voici le temps des porte-avions
Le lyrisme a changé de ton
La nuit a épuisé ses dernières étoiles.

Si l'on s'avance sur la piste tracée par le poète dans ce qu'il appelle « son désert », on s'aperçoit que, dans cette étendue de sable où les hasards de la destinée l'ont poussé, il y a autre chose encore, pourvu que les paupières se soulèvent, que le regard prenne le dessus en même temps que la pensée et les cordes morales sensibles. Prenons le poème intitulé *Vive Dieu*. Dans le forme élargie du verset (rappel biblique), le poète proclame, pour lui-même incontestablement :

Parce qu'il n'existe pas et qu'il n'a pas besoin d'exister pour être. Vive Dieu parce qu'il occupe le vide incommensurablement de nos [pensées.

Enfin, cet autre poème qui se nomme *Cimetière*, et qui, volontairement ou non, termine le recueil : ici le poète adopte, pour s'élargir encore dans l'étroit enclos mortuaire, une prose dont les ailes prennent l'essor :

Allô, vous m'entendez, je suis mort, mes mains alertes qui conçurent tant de péchés, sous la terre se sont desséchées, ma bouche est une plaie ouverte que rien ne peut cicatriser. C'est le commencement, l'envers avec ses franges et ses échafaudages.

Le saint et le poète se sont rejoints dans un parfait duo.

FRANZ HELLENS

*
* *

LE ROMAN

ANDRÉ DHOTEL : *Ma Chère Ame* (Gallimard)

Dhôtel écrit depuis bientôt trente ans, fidèle à sa vérité. Il est ce qu'il est sans chercher midi à quatorze heures. Il en résulte pour ses lecteurs et pour lui-même un grand bonheur. Un destin méchant n'est, peut-être, qu'un destin combattu.

Il (Dhôtel) écrit une histoire à raison d'un volume par an. Le dernier publié a pour titre, *Ma Chère Ame*. C'est du grec. Traduisez : mon cœur ou ma chérie. Et, pour une fois, au début du moins, on ne se trouve pas, les pieds ballants au-dessus d'une morne voie d'eau ou de fer, sur un remblai poussiéreux, dans une banlieue grise, au bord de champs immenses,

de plateaux scalpés, dans une campagne ennuyeuse que sa plume rend belle. Le ciel et la mer sont d'un implacable bleu méditerranéen et il est parfois question du mont Hymette — grand événement — oh, juste le temps de cueillir en Hellade (souvenirs pour la première fois utilisés du jeune professeur au lycée d'Athènes) les premiers rôles de la tragédie antique; mais ce sont là personnages habituels du romancero dhôtelien : la fille sauvage, folle du meilleur et du pire, tenant de la gamine et de l'amazone, petit monstre à peine pubère, princesse et furie, cruelle, innocente, délicieuse, sel ravageur des existences douillettes, étincelle qu'adore le masochisme masculin, Sophia. Elle épousera un conquérant, Dourakis, qui fera ses quatre volontés.

Les chevaliers, chez Dhôtel, sont capitaines d'industrie, très modernes (chaînes de restaurants orientaux à Londres et à Paris). Les Montaigus et les Capulets s'appellent Dourakis et Colydas. Ce n'est pas pour rire, il y a des meurtres anciens, au demeurant vagues et incertains, que les petits-fils endossent respectueusement. La haine est un héritage de famille, au même titre que les yeux de la grand-mère turque ou la manie de mentir de l'oncle Iorgos, autre homme d'affaires fabuleux qui, partout ailleurs, ferait figure de vulgaire marchand d'oranges; mais il a du génie; d'ailleurs sa femme Irène l'affirme, trônant en ses toilettes de caissière du grand café dans le magasin, fruits et primeurs, du XIVe arrondissement. Car tout le monde, dès la soixantième page, se retrouve et se croise au bout de quartiers lointains, dans les pires cours, arrière-boutiques, salons fastueux de commerçants enrichis du Paris à chevaux de 1912, sur les bords de l'avenue d'Orléans, traversée à minuit par le petit train d'Arpajon. Son beau nom de Colydas francisé en Colin, Petros, le garçon tendre et buté de Samos, devenu Pierre, travaille avec acharnement, sous une apparente nonchalance, à une entreprise d'horticulture, mais, pour la vie, noué à une innocente aventure d'adolescent : une fille vagabonde, aux cheveux jaunes, Achyro (ça veut dire paille) qui s'amusait à fasciner les garçons de Vathy. Qui est Achyro? Hélène, la fausse brune, la femme de Pierre, ou sa sœur, Sophia? Achyro est le secret. Sorte de Toison d'Or à peine caressée qu'il convient de retrouver pour conquérir la paix. Mais, s'agit-il de paix? La vie est une queste que seule clôture la mort. (Et, encore, sait-on jamais?)

Le Graal, en l'occasion, est une bague à pierre verte fendue. Sur le port, au moment que Petro allait embarquer, Achyro lui a dit : « Je n'ai plus ma bague, je l'ai donnée à ma sœur. » Ainsi, les mots-clés des contes de fées ont été clairement prononcés. Mais quelle sœur? Hélène ou Sophia? Laquelle des deux est Achyro? Pierre Colin, obsédé par tout ce qui est couleur de paille fraîche, lumière, fleurs, reflets, est-il amoureux

de sa femme ou de sa belle-sœur ? Hélène, épouvantée à l'idée que son mari s'est trompée et voit en elle une fausse Achyro, s'enfuit et se réfugie à Londres avec sa petite fille — la fuite est l'un des éléments essentiels des constructions de Dhôtel —, et l'on tremble de frôler cet argument banal : la confusion des deux sœurs. Rien à craindre, Il n'y a là que matière enchanteresse pour alimenter le feu des sorcières. Des pires platitudes, Dhôtel se tire avec grâce, transmutant le vil plomb par un coup de magie.

Tant de péripéties accumulées, voyages, recherches, nuits blanches, incendies, orages, rencontres incroyables dans les rues, les parcs, les gares ou les forêts, et que chacun les vive ou les regarde avec intensité ou douce indifférence, tous y semblent également étrangers. Et les plus insensés ne sont pas les moins sagaces. Au cœur de l'imbroglio nul n'ignore que l'heure n'a pas encore sonné ou que quelque chose va arriver. Dociles comme des ensorcelés, vers quelle fin courent ces gens, en somme ordinaires, entraînés dans un rêve impérieux ? Quel est le mythe serré dans la trame de ces histoires à la fois sereines et haletantes et toujours recommencées ?

Le mythe de l'Age d'Or ? L'enfance, qui est le temps décisif de toute existence, ce trésor perdu dont la place est marquée par un vide nostalgique ? Mythe de la fuite et de l'éternel retour ?

Pourquoi de grands mots ? Que chantent rossignol ou pinson, que chante l'homme ? Eux-mêmes, leurs jours, tissés de folie et de raison.

L'extraordinaire n'est pas que Pierre Colin, bon père et bon époux, s'acharne dans une hantise, que Iorgos, commerçant malin, reste fidèle à ses superstitions, que le solide Dimitri Dourakis obéisse, sans y croire, à des traditions dépassées, que Sophie s'entête dans un rôle fatal, en manteau de vison, mais le reste : Petros, au comble du chagrin, abandonné par Hélène, plante des arbres qui ressusciteront une forêt ; à travers les guerres et les dévastations, on ne perd pas de vue le projet d'une nouvelle serre ; l'important est de faire partir la vieille camionnette, d'aller vendre des fleurs sur les marchés, de construire encore un voilier sur le petit chantier de Samos ; la maman Colydas pose la soupe sur la table à l'heure où Mme Prérault fait de même et toutes deux disent leur prière à une statuette de plâtre — O, très sainte —, la petite Jeanne, née en Seine-et-Oise, refait les sottises des gamines des ruelles de Vathy, et l'on répète ces mêmes mots de doute et d'espoir : « Qui sait... peut-être... » Que l'on ait assez de foi et que l'on vive pour appeler un visage : mon âme...

ÉLISABETH PORQUEROL

PIERRE GASCAR : *Le Fugitif* (Gallimard)

Se tapir derrière un rideau, en retenant son souffle, voir le chercheur frôler l'invisible sans soupçonner sa présence : et voilà assouvi un vieil instinct de l'homme. Le goût du furtif et du tapinois l'emporte sur celui de la quête : la règle des jeux d'enfants en témoigne. Un personnage traqué, dès le premier chapitre d'un récit, aura donc toutes chances d'éveiller notre attention. Mais, tandis qu'un romancier peu exigeant se satisfaira en imaginant des péripéties imprévues, le créateur authentique s'attachera, en revanche, à observer le comportement du fugitif pour qui l'heure de la prudence et de la crainte sera aussi celle de la vérité. Nous n'avons oublié ni la démarche tremblante et feutrée de Clappique, dans les rues de Shangaï, ni les sept héros de Prokosch. Nous n'oublierons pas ce prisonnier français qui s'évade de son camp, à la veille de l'armistice, pour se réfugier chez une jeune Allemande, dont il deviendra presque aussitôt amoureux. Situation trop classique pour ne pas sembler banale. Et pourtant, cette banalité même, qui est celle de la vie, échappe à toute convention : il fallait qu'il en soit ainsi, non pour les vaines nécessités de l'affabulation, mais pour que les personnages de Gascar vivent totalement leur aventure intérieure. Chaque confrontation de Paul et de Lena provoque une prise de conscience, toujours plus aiguë : ce duo n'est pas seulement menacé par les xénophobes et les jaloux; il l'est plus encore par les scrupules et les tourments des amoureux. La mort de Paul peut surprendre le lecteur autant que la victime, elle peut revêtir tous les caractères de l'*accident :* elle était fatale, dès l'instant où le jeune homme affrontait Lena. Ce jeu contre le destin prend un relief d'autant plus pathétique que le décor participe à la tragédie. L'Allemagne de 1945, avec ses forêts immuables, en dépit des bombes et des incendies, ses héros et ses criminels, Capulets et Montaigus, hier acharnés à se détruire, ligués aujourd'hui contre un amour que leur ordre condamne et qui rappelle cependant que le temps des morts est aussi (et plus que tout autre) le temps des vivants.

On a prétendu que Gascar réprouvait les incertitudes et les velléités de son personnage. Mais nous préférons un héros « négatif » aux fausses idéalisations. Propices au partisan ou au mercenaire, les temps troublés ne le sont plus à l'homme seul, depuis que les observations du témoin démentent les illusions du conteur. La vie privée serait-elle alors le dernier refuge de l'individu ?

WILLY DE SPENS

VERCORS : *Sylva* (Grasset)

Descartes avait tenté de nous rassurer définitivement. Ne fabriquons-nous pas d'admirables automates ? « Bien que souvent les mouvements qu'ils font soient plus... certains que ceux des hommes les plus sages, ils manquent néanmoins en plusieurs choses qu'ils devraient faire pour nous imiter. » Dieu qui est perfection a donc pu construire des automates « incomparablement plus accomplis » (Lettre à Regius).

Ce raisonnement ingénieux ne convainc guère. Ils nous inquiètent. Nous comparons nos organes, nos sentiments, nos conduites. Que d'analogies troublantes ! Enfin la doctrine de l'évolution, que Descartes ignorait, achève de tempérer notre orgueil. Nous lisons avec une attention significative les métamorphoses, aigle, taureau, rossignol, que l'Antiquité multipliait avec un obscur pressentiment de nos origines. Nous sommes préparés à voir, au sortir de la forêt qui abrite tous les sortilèges, un renard talonné par une meute se changer en jeune fille !

Le point de départ du récit est donc le merveilleux mais, renouant avec une tradition qui semblait oubliée depuis Mary Shelley, Vercors ne cherche pas à nous troubler gratuitement.

Ce conte fantastique, plus riche, plus prenant que les *Animaux dénaturés*, est un conte philosophique.

Que faire de cette créature, femelle, fille ou monstre ? Peut-elle accéder à la Raison ? Nous-mêmes, comment avons-nous réussi à émerger du règne animal ? L'histoire de Sylva est celle de l'odyssée humaine.

Qu'est-ce qu'un homme ? On répond que c'est un être doué de conscience mais on n'a rien répondu. La question est dans la réponse. Nous ne savons pas non plus si l'animal, à sa manière, ne possède pas la conscience puisqu'il se souvient, et comment distinguer entre l'effet d'un dressage et une conduite intelligente ?

L'infortuné témoin du miracle doit tenter de répondre à ces questions. Il ne se laisse pas rebuter et choisit une voie de compréhension périlleuse entre toutes. L'ambiguité de cette créature le fascine. Il prend le risque de l'aimer : « Tandis que grondait dans sa gorge le murmure du plaisir... je compris que la fidélité à son égard et le courage, ce serait de faire éclore en ce petit animal tranquille une femme amoureuse. »

Le pari semble réussir. Avec lenteur, des rechutes dont Vercors suit les vicissitudes avec beaucoup d'art, Sylva opère une métamorphose seconde et, avec elle, nous revivons les expériences oubliées de notre première enfance.

Devenir une créature humaine, exige d'accéder d'abord

à la conscience de soi comme individu distinct du reste du monde.

Vercors insiste sur un moment crucial : la conduite du miroir. Ni l'animal ni le nourrisson ne saisissent le sens du reflet. Sylva, dans une scène pathétique, cherche, se heurte, brise cette chose lisse et sournoise qui lui présente une créature-fantôme, jusqu'au jour où l'image est perçue comme image. Ainsi, par le détour du reflet, le libre regard sur le monde dont parle Rilke dans la huitième élégie de Duino, se trouve renvoyé à lui-même comme source, en même temps à jamais séparé de l'Être. « Le jeune enfant déjà nous le retournons, le contraignons à regarder en arrière le monde des formes, non pas l'ouvert qui, dans le visage de l'animal est si profond. » *(Élégies)*.

Cette première étape franchie, Sylva fait des progrès plus rapides mais le « monde des formes » est aussi celui de l'angoisse. Si elle découvre le rire, elle découvre aussi, comme au sortir de l'Eden, la pudeur et la mort.

C'est la dernière expérience fondamentale. La pure conscience de soi se fait temporalité par la finitude.

Sylva est maintenant une personne et Vercors marque de façon émouvante cet achèvement. Jusqu'ici Sylva n'avait que des yeux, « deux émeraudes attentives ». Femme, elle possède un regard et « tout était changé pour toujours ».

Ainsi Albert Richwick aurait triomphé. Il épouse Sylva, il en a...

L'ironie du dénouement peut déconcerter. J'y vois le signe d'un désenchantement et d'une sagesse.

On se souvient de la fin des *Animaux dénaturés*. La tentative d'union entre l'homme et l'anthropoïde échouait. Le petit monstre n'était pas viable.

L'échec, dans *Sylva*, est d'un autre ordre. C'est celui de l'anthropomorphisme. Si l'on récuse l'optimisme chrétien, s'il n'y a de conscience que malheureuse, la nostalgie du mouvement inverse nous étreint : Retrouver l'innocence, la clef du jardin perdu que l'animal garde, lui qui, comme le dit encore Rilke, « est libre de mort... et lorsqu'il avance, il avance dans l'Éternité comme coulent les sources... »

Sylva, est-il besoin de le préciser, n'accouche pas d'un enfant.

ROBERT ANDRÉ

ÉTIEMBLE : *Blason d'un Corps*. (Gallimard).

Lorsque, aux environs de 1535, les plus insignes poètes français entreprennent de consacrer à chacun des appas du corps féminin un blason rapide, ils essaient de conjurer la menace que fait peser sur eux la perverse spiritualité littéraire du quinzième siècle, habile à réduire en charogne la chair la plus

délicate. Lorsque, en 1960, Étiemble compose *Blason d'un Corps*, il prête la parole à un narrateur morigéné qui tente de résoudre les inhibitions dont l'ont affligé les tracasseries, voire les sévices, d'une éducation puritaine.

Celle-ci, estimant que tous les organes situés au-dessous de la ceinture de l'homme sont les signes et les instruments d'une réprobation héréditaire, en déteste les diverses fonctions. Les voluptés incarnées qu'ils procurent, elles les tient pour aussi dégoûtantes que les évacuations qu'ils permettent.

Comment le narrateur, surmontant d'intimes répugnances, parviendrait-il à donner à son corps d'en-bas, indigeste amas de grouillements, de proliférations et de spasmes, l'assentiment quasi-divin qui le transformerait de chaos en cosmos ? Il y arrive grâce aux bons offices que lui rend une Antillaise, dont la personne assume les génies de plusieurs races. Par sa présence, sa promptitude, ses abandons, elle dissipe en lui les timidités qui le séparaient de lui-même. Elle l'aide à reconstituer l'androgyne primitif. Elle lui révèle qu'un blason parfait ne peut concerner qu'un corps intègre : mâle et femelle à la fois.

Il s'ensuit que le récit d'Étiemble, où toutes les inventions d'Éros sont décrites avec un réalisme égocentrique, relevé d'humour crispé, n'est pas à proprement parler une confession érotique. Certes, rien n'y manque de ce qui d'ordinaire délecte les libertins. Les plus rares fétichismes y trouvent l'occasion d'un assouvissement par figures. Mais un continuel propos sacrilège en transcende les épisodes. Étiemble, pour exorciser les souvenirs qui gênent le narrateur, l'incite à transposer les cérémonies chrétiennes. La communion est célébrée ; mais les espèces distribuées se recommandent par leur visqueuse banalité. On consacre l'eau lustrale : mais c'est un ventre aimé qui en est la source.

Que cette inversion délibérée d'une gnose de salut diffère de l'allègre paganisme contemplatif des blasonneurs du seizième siècle ! Étiemble, par sa manière, ressemble aux poètes baroques du corps, et particulièrement à l'audacieux René Bretonnayau, auteur de *La Génération de l'Homme* (1583). Il pourrait aussi compter parmi ses intercesseurs l'Apollinaire des *Poèmes secrets à Madeleine*. Mais il se distingue d'eux par l'artificieux naturel d'une élocution d'intellectuel expert à triturer les mots.

L'objection que je forme contre ce texte capiteux et riche est d'ordre existentiel : les *fidèles d'amour*, pleins d'une intransigeante retenue, connaissent mieux, acceptent mieux, définissent mieux, selon moi, les prestiges et les vestiges du double corps qu'ils maintiennent et méditent, que ceux qui, pour s'accomplir, sont contraints de rêver toujours à la chaleur du lit.

ALBERT-MARIE SCHMIDT.

Elsa Triolet choisie par Aragon (Gallimard)

Tout semble avoir été dit sur le couple le plus littéraire de France et il ne faudrait pas que cet adjectif fût pris dans un sens ironique et déplaisant, puisque c'est à Elsa Triolet que nous devons *Le Monde réel*, *La Semaine sainte*, *Brocéliande* et *le Roman inachevé*. Il est bon qu'Aragon nous rappelle que, sans elle, il se serait tu. Il est bon aussi qu'il commente, en une cinquantaine de pages, l'œuvre qu'il a vu mûrir comme un beau fruit chaud et doré. La louange et le dénigrement systématiques : ce double écran qui isole des romans d'Elsa Triolet trop de lecteurs à la bonne foi naïve et paresseuse, Aragon le crève avec allégresse, tandis qu'il nous fait la genèse d'une œuvre liée à l'événement, sans jamais être dominée par lui.

La plupart des romanciers d'aujourd'hui prétendent être les témoins de leur temps. Mais celui qui se réclame de l'objectivité témoigne seulement du souci de ne point bousculer son lecteur; il reste étranger à l'univers qu'il décrit, avec de la couleur et du pittoresque parfois (c'est affaire de talent), jamais avec cette acuité qui donne un ton et un style, qui, par delà les modes et les lubies, assure la durée d'une œuvre. On sait quels sarcasmes furent naguère décochés à la littérature engagée par ceux qui se dénonçaient ainsi comme des amuseurs publics. (Et s'il est vrai qu'il existe un refus agressif de ne point prendre parti, ce « dégagement » ne juge et condamne pas moins que le verdict du partisan, comme juge et condamne, à sa façon, l'intimiste qui se replie dans sa vie privée). Les principes politiques d'Elsa Triolet peuvent être contestés : ces pilotis n'en élèvent pas moins son œuvre à cent piques au-dessus des romans de M. Vialar. Les condamnations que porte Elsa Triolet sur un certain ordre social aiguise le regard de la romancière, donne au récit sa rigueur et sa force. Peut-être même est-ce quand la joie de conter distrait le partisan de ses préoccupations qu'Elsa Triolet risque de nous décevoir : tel écrit de circonstance *(Quel est cet Étranger qui n'est pas d'ici?*, par exemple, ou *La valse des Juges* ou *Conclusions à un Débat sur le Monument)* nous satisfait mieux que *Le Cheval blanc*, un peu verbeux, un peu relâché et, parfois même, un peu vialar. L'essai que Jacques Madaule vient de consacrer à Elsa Triolet aurait été plus convaincant s'il avait su faire sa part à ce genre de réserve. La fidélité inconditionnelle à l'univers d'Elsa Triolet doit rester le privilège d'Aragon. Et puis, n'est-il pas prématuré d'enfermer dans des formules définitives (ce dont se garde Aragon) une œuvre encore inachevée? Elsa écrit et écrira.

W. S.

*
* *

LES ESSAIS

UNE PHILOSOPHIE DE LA PUDEUR, JEAN GRENIER

Si l'absolu, qui est le fondement même de toute pensée, ne se dessine pas à la fin de l'Histoire (comme le pensent les Hégéliens et les Marxistes), s'il se situe sur un plan surnaturel et transcendant, à une distance incommensurable, (comme le croient les chrétiens, et notamment Kierkegaard et Karl Barth) notre conscience, frappée de l'universelle relativité, peut considérer le monde comme dépourvu de toute valeur, vis-à-vis de ce Dieu caché, silencieux et lointain.

Cet acosmisme, qui mène à l'ennui, au spleen, au désespoir, ainsi que l'ont exprimé de nombreux poètes, peut aussi se traduire par l'absence complète du sentiment d'obligation : à quoi bon choisir, puisque dans l'absolu une chose n'est pas préférable à une autre ? A quoi bon agir, puisque l'indifférence paraît être la seule attitude logique ?

On reconnaît ici les thèmes constants de la pensée de Jean Grenier : *La contemplation de l'Absolu a pour effet plus que tout autre de paralyser l'homme, et de lui rendre non seulement inexplicable, mais étranger le monde où il est condamné à vivre. Elle fait osciller l'homme entre une ivresse mystique qui le rend incapable d'agir, et un fatalisme qui l'en dégoûte d'avance.* (Le Choix.)

Si nous demeurons fidèle à notre principe, à savoir l'existence irréfragable de l'Absolu, nous aboutissons donc inévitablement à cette conclusion que la liberté ne peut ni ne doit s'exercer : nous accomplissons fatalement tel acte, et de toute façon aucun acte ne mérite d'être accompli de préférence à un autre. (Ibid.)

Une attitude semblable est-elle possible ? Jean Grenier l'a pensé longtemps : il note maintenant de plus en plus ce qu'elle a d'inhumain et d'aride. *Toute existence est nécessairement différenciée*, écrit-il, *et la négation de la différence n'est tout simplement que la mort.* (A propos de l'Humain.) Et encore : *Ce parti se présente comme la visée d'un absolu qui est incomplet par le fait qu'il laisse de côté le désir de l'homme, et qu'engloutissant l'existence dans le vide, il ouvre une lacune au lieu de permettre un accomplissement.* (L'Existence malheureuse).

L'homme est ainsi condamné à choisir, à agir, à préférer, en n'attribuant aucune valeur particulière à ses choix et à ses actes. L'ironie semble alors constituer la solution de ce paradoxe, elle qui permet à l'indifférence d'être vécue. *Ironiser*, écrit Alexandre Blok, *c'est s'absenter*, et Vladimir Jankélévitch qui a consacré à ce sujet un intéressant ouvrage, note fréquemment l'évasion dont bénéficie la bonne conscience ironique (1).

1. « L'ironie est indifférence et détachement. » (L'Ironie ou la bonne Conscience.)

On peut se demander toutefois si l'ironie (peu apparente chez Grenier, du moins dans ses écrits, où elle se manifeste à de rares moments et comme en filigrane) ne recouvre pas une autre forme de sentiment, si elle n'est pas uniquement le langage du scepticisme, si elle ne laisse pas en marge la reconnaissance du transcendant primitivement adoptée.

Robert Campbell a souligné justement combien la situation de l'homme séparé de son Dieu, était analogue à celle de l'amant délaissé, dont la figuration est à peine effleurée par Jean Grenier : *Les montagnes succèdent aux montagnes, les plaines aux plaines et les déserts aux déserts, je n'en aurai jamais fini, et je ne retrouverai jamais ma Dulcinée.* (A propos de l'Humain.)

Si donc, loin de l'Aimée, l'homme éprouve que tout est égal, il est néanmoins tenté d'établir des différences, de s'attacher aux êtres et aux choses, puisque sa nature humaine et son éducation occidentale lui interdisent la passivité pure.

Contraint de trahir cet Absolu qui lui est tout, mais qu'il ne peut saisir, il mettra en conséquence dans son intérêt et dans ses attachements une discrète réserve et une très grande retenue (C'est par ce mot que Simone Weil traduit « sophrosuné ». Cf. aussi la notion de limite chez Camus). Il aimera cette terre, mais avec un sentiment de honte, de malaise et de culpabilité.

L'ironie, écrit Jankélévitch, *n'est qu'un des visages de la pudeur.* C'est elle en effet qui se dissimule sous le sourire sceptique, c'est bien cette *grâce de l'âme* (Delille), qui affecte l'individu dans son exigence de pureté.

Dieu punira, disent les Orientaux, celui qui voit et celui qui est vu. Belle et effrayante recommandation de la pudeur, écrit Joubert, qui parle de ce sentiment comme de *l'immobile fuite... qui tient nos cœurs en repos, et nos sens hors de tumulte.*

Devant Dieu qui nous contemple, nous ne pouvons sans honte nous jeter éperdument dans le monde : seule la pudeur nous préserve de cet « adultère », seule elle permet au cœur de se livrer, mais avec la retenue qu'inspire la vanité de ses désirs.

Et quand Jean Grenier tente de définir l'humain auquel il faut bien se résigner, il ne parle ni de violence ni d'action brutale, mais d'une *connivence, d'une complicité, d'une collusion, de tout ce qui soupire avec la nature sans se confondre avec elle.* (A propos de l'Humain, p. 196.)

Il peut y avoir, écrit-il, *des signes privilégiés de l'homme*

« L'ironie est trop lucide pour agir. » *(ibid).*

« L'ironie blessée et trop scrupuleuse ne croit plus à rien, rien ne vaut la peine, et tout est vanité. » *(id.).*

Et Kierkegaard : « Sur le plan de l'ironie, la proclamation de la vanité universelle implique la libération de la subjectivité. » (Le Concept d'Ironie, deuxième partie, considérations préliminaires.)

s'adressant à d'autres hommes et qui sont spécifiquement humains : le regard, le sourire, le serrement de main. Ce dernier geste est le plus haut témoignage de l'amitié que l'homme puisse porter à l'homme, lorsqu'il est accompli avec la gravité qu'on lui voit sur les stèles grecques où le défunt tend la main au vivant. Ce serrement de mains est à la fois tendre et pudique. *Il n'a rien d'une étreinte qui serait animale, ni d'un geste qui serait intellectuel. Dans les manifestations de l'amour maternel se révèle parfois la même intention : ainsi la Vierge de l'ancien jubé de Chartres qui de la main découvre le cou de Jésus nouveau-né : (quelle* retenue *dans ce geste) elle ne le serre pas contre elle.* (Ibid.)

Et ailleurs : *Pourquoi écrire sur la mort d'un chien? On répondra : pourquoi pas? Même si la destinée n'était pas commune, l'angoisse est la même et le problème analogue. S'il en est ainsi, la* pudeur *commande de parler d'un animal plutôt que d'un homme.* (Sur la Mort d'un Chien (1).

Dans cette triple relation qui unit l'homme, Dieu, et le monde, on sent d'ailleurs Jean Grenier de plus en plus soucieux de rendre proche le divin dans lequel il se sent vivre : avec Angelus Silesius, il est prêt à penser que Dieu a besoin de l'homme, que Dieu a besoin de notre pudeur devant sa majesté.

Voilà pourquoi Jean Grenier est un opposant discret à notre siècle : un abîme le sépare des apologistes de l'engagement comme des défenseurs passionnés de la foi. Il se tiendrait plutôt du côté de Fénelon et de François de Sales : d'où la grâce de son style, éloigné de l'excès de pudeur (la pudibonderie précieuse), d'un classicisme sobre, uniquement animé par une imperceptible vibration poétique. On le devine tout proche de la prose d'un Marcel Arland, de la musique d'un Fauré *A l'explosion de joie de la IX*e *symphonie de Beethoven*, nous dit-il, *je préfère l'adagio cantabile qui le précède : c'est une confidence qui n'a rien d'*impur, *et qui ne court pas le risque du malentendu collectif.* (A propos de l'humain.).

Souhaitons quant à nous que cette voix confidentielle ne soit pas mal entendue...

ROGER QUESNOY

1. C'est nous qui soulignons.

Remarque. — La pudeur est liée au regard. Ainsi :

1. Dans son amour de la peinture et de la contemplation, Jean Grenier se délivre de la honte d'exister « en tant que regardé » (par Dieu) en saisissant à son tour l'objectivité des choses.

2. Sartre : « La honte est sentiment de chute originelle... La pudeur n'en est qu'une spécification symbolique. C'est pourquoi le symbole biblique de la chute après le péché originel, c'est le fait qu'Adam et Ève « connaissent qu'ils sont nus. » (*L'Être et le Néant*, p. 349.)

« La pudeur, écrivait déjà Montesquieu, est la honte de nos imperfections. » (*L'Esprit des Lois :* XVI, 12).

Mais ce que Sartre considère sous l'angle du conflit entre les consciences, apparaît plutôt chez Grenier sous l'aspect de la Grâce. On pourra lire sur tout ce sujet les analyses très fines de Max Scheler.

MICHEL BUTOR : *Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire.* (Gallimard)

Le manuscrit, « serré dans un monumental carton vert, louvoya longtemps dans Paris, faisant escale à toutes les librairies... et prit terre définitivement rue Vivienne, chez Michel Lévy, où il parut le 12 mars 1856 ». A trente-cinq ans, Baudelaire publiait son premier livre, une traduction de contes d'Edgar Poe réunis sous ce titre : « Histoires extraordinaires ».

Le lendemain de cette publication, Baudelaire écrivait à Asselineau : *Puisque les rêves vous amusent, en voilà un qui, j'en suis sûr, ne vous déplaira pas. Il est cinq heures du matin, il est donc tout chaud. Remarquez que ce n'est qu'un des mille échantillons des rêves dont je suis assiégé, et je n'ai pas besoin de vous dire que leur singularité complète, leur caractère général qui est d'être absolument étrangers à mes occupations ou à mes aventures passionnelles, me poussent toujours à croire qu'ils sont un langage hiéroglyphique dont je n'ai pas la clef.* Pauvre ruse, à laquelle personne ne se laissera prendre. Ce rêve *tout chaud*, pourquoi donc se hâter de le décrire complaisamment à Asselineau : *Je considérais comme un devoir d'offrir à la maîtresse d'une grande maison de prostitution un livre de moi qui venait de paraître;* devoir, puis nécessité, puis simple occasion de baiser, en passant; maison étrange, faite de vastes galeries sombres et tristes, ornées de dessins de toutes sortes, dessins d'architecture, oiseaux, êtres bizarres ou monstrueux; ce bordel-musée, outre des filles et des collégiens, abrite un monstre vivant, *un monstre né dans la maison et qui se tient éternellement sur un piédestal*, accroupi; ce monstre porte *quelque chose de noirâtre qui tourne plusieurs fois autour de ses membres, comme un gros serpent.* Interrogé par Baudelaire, il répond : *... que c'est un appendice monstrueux qui lui part de la tête, quelque chose d'élastique comme du caoutchouc, et si long, si long que, s'il le roulait sur sa tête comme une queue de cheveux, cela serait beaucoup trop lourd et absolument impossible à porter... J'ignore*, achève le narrateur, *si tout cela vous paraîtra aussi drôle qu'à moi. Le bon minet serait fort empêché, je présume, d'y trouver une adaptation morale.*

Le seul rêve que Baudelaire se soit donné la peine de noter; « Quel régal pour un psychanaliste ! Ah, ne traduisons pas trop vite », s'écrie Michel Butor, qui, cherchant patiemment les clefs du rêve, nous livre les clefs de Baudelaire, ouvre les enveloppes, sans « disperser cette poussière d'or », déplie « doucement, les doigts de cette main qui se serre sur son trésor ». Quelle délicatesse, quelle sympathie intelligente dans cette approche du poète...

Un par un, les matériaux et le contenu du rêve sont analysés, l'obscur s'éclaire, et le visage de Baudelaire nous apparaît avec une netteté émouvante; tout Baudelaire, partagé entre « l'horreur de la vie et l'extase de la vie », jusqu'à la mort affreuse, tant pressentie. Il parle bien, il parle beaucoup, « ce témoin dont il (Baudelaire) devine qu'il est une pièce essentielle... de cette énigme... »; avec lui se présentent tous les personnages, tous les accessoires et tous les fantômes de l'œuvre future, dans les décors mêmes : les oiseaux et les monstres, la vérole et le vin, la maîtresse et les « femmes damnées », la mère du poète, le conseil judiciaire, la foule de Paris, les phallus...

Baudelaire cherche encore son modèle, son « intercesseur » — seul, il est indigne; Michel Butor identifie trois « intercesseurs » successifs; le dernier remplira son rôle jusqu'au bout, sans revirement ni défaillance : c'est donc Edgar Poe. Tant de matériaux de ce rêve même lui appartiennent, du livre à la corde...

La femme idéale, que Baudelaire avait cru trouver en Jeanne Duval, il va la perdre; ce « miroir normatif » dont il a tant besoin pour tâcher d'y apercevoir son visage futur, ne lui montre plus que l'image d'un homme malade, coupable, condamné.

« Jeanne ne peut plus rien pour lui; il lui faut un autre miroir créateur qu'il découvrira dans la foule... », la foule femelle pour laquelle le poète éprouve une véritable attirance érotique, qui l'enivre; et le titre de cette grande œuvre qu'il garde encore en lui, des « Lesbiennes », deviendra les « Limbes »; mais la foule révolutionnaire décevra Baudelaire — a-t-il bien le droit d'être déçu? au point qu'il raillera son ivresse en 1848, au point qu'il se demandera s'il ne porte pas dans ce nouvel échec une part de responsabilité. Le coup d'État de 1851, la piètre fin de la IIe République, achèvent de le détourner de ce miroir.

Le véritable « intercesseur », en qui Baudelaire — intermédiaire, interposé, se reconnaîtra, se découvrira, c'est donc Edgar Poe, celui grâce à qui rien ne sera perdu, celui dans lequel le poète trouvera sa justification, et celle de ses propres contradictions. Edgar Poe : *On m'accuse, moi, d'imiter Edgar Poe! Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe? Parce qu'il me ressemblait.* Si patiemment traduit, si passionnément défendu, si jalousement admiré, imité peut-être dans l'œuvre entière, mais dit Michel Butor, « comme on parle de l'imitation de Jésus-Christ ». La récompense sera belle : « le droit et la force de publier les Fleurs du Mal », un an après la publication des « Histoires Extraordinaires ». Les maillons de la chaîne vont s'assurer, s'affermir.

Le voici, le modèle, celui qui écrivit en tête d'Euréka :

« J'offre ce livre à ceux qui ont mis leur foi dans les rêves comme dans les seules réalités », celui dont la mort a parachevé l'œuvre, définitive, celui qui ne peut plus se contredire, tel qu'en lui-même... ; celui qui ne tomba pas dans les mêmes erreurs que Baudelaire à l'égard des femmes et de la foule, celui qui ne fut pas dupe. Le frère de misère, qui a tant souffert, qu'un monde moraliste, qu'une société, a contraint à se réfugier dans la maladie, et qui fit de son ivrognerie une arme condamnant cette société, lui qui fut acculé au suicide (« Cette mort est presque un suicide, — un suicide préparé depuis longtemps. Du moins elle en causa le scandale »), cet autre frère de Nerval, mort l'année précédant le rêve. « La société regarde celui qui s'en va comme un insolent... » ; et le droit de se contredire, et le droit de s'en aller ?

Je veux faire tous les matins ma prière à Dieu... à mon père, à Mariette et à Poe comme mes intercesseurs. Baudelaire entendu, Baudelaire délivré. La mort pourra venir, horrible, triviale, rien n'aura été perdu ; les souffrances et les déchirements seront payés ; les Fleurs du Mal témoigneront ; ... *souvent, ce qui a été fait pour le mal, par une mécanique spirituelle, tourne pour le bien.*

Essai sur un rêve de Baudelaire... Là où d'autres commentateurs, psychanalistes ou critiques, auraient pu ne voir que les signes de l'échec et de l'impuissance, Michel Butor a reconnu les prémices de la grande œuvre. C'est ici que l'intelligence, la lucidité ne suffisent pas ; il faut aimer Baudelaire pour nous mener si sûrement jusqu'à lui, sur des chemins pourtant connus, mais à travers tant de contradictions ; «... des imprudents, des ignorants... » n'auraient su le faire (qui a cité Baudelaire avec une telle exactitude ?). Les doigts serrés sur le trésor se sont dépliés. « La plaque tournante du rêve donne sur tant de voies ! »

Je suis allé, une fois, jusqu'à l'hôtel de Lauzun, quai d'Anjou. Ce n'était pas le jour, ou bien ce n'était plus l'heure que l'on visite. J'ai manqué cette rencontre avec Baudelaire ; mais Michel Butor le connaît bien ; il vous introduira. « Certains estimeront peut-être que, désirant parler de Baudelaire, je n'ai réussi à parler que de moi-même. Il vaudrait certainement mieux dire que c'est Baudelaire qui parlait de moi. Il parle de vous ». Autant d'événements contradictoires renfermés dans un seul instant, ce n'est plus le temps. Baudelaire parle de nous ; il nous concerne encore.

MICHEL BOULANGER

*
* *

LES SPECTACLES

MICHELANGELO ANTONIONI : *La Nuit*

Venant après *L'Aventure*, *La Nuit* est une nette déception. Déception toute relative, bien entendu — fonction de l'attente qu'avait suscitée une œuvre exceptionnelle, à l'intérêt et à la beauté de laquelle se trouvait mêlé un sentiment d'étrangeté, un secret persistant, comme un point d'interrogation en filigrane sous chaque image. Ici, le charme opère à peu près continûment durant la première heure de projection, et puis à un moment donné (au début de la scène de cabaret) quelque chose se brise, un fil se rompt, qui ne sera renoué par la suite qu'à de brefs instants, et lentement mais sûrement l'attention faiblit, se perd.

A quelle cause attribuer ce demi-échec? Peut-être au fait qu'Antonioni a joué avec *La Nuit* l'extrême difficulté. Il ne s'y passe en effet positivement rien de ce qui constitue d'ordinaire une anecdote, encore moins une intrigue, alors que dans *L'Aventure* la disparition au beau milieu du film du personnage principal formait un pivot dramatique aussi efficace qu'insolite : l'action reprenait sur des bases nouvelles, quoique presque identiques, et autour d'une absence, d'un vide « physiquement » perceptible, se déployait un second enchaînement de scènes, lié au premier par un rigoureux système de correspondances. Dans *La Nuit*, le déroulement quasiment linéaire des épisodes n'offrait pas les mêmes ressources. Bien mieux, là où, à mi-parcours, un itinéraire impromptu de recherches introduisait un net dépaysement géographique et psychologique — une pseudo-libération - -, ici les héros se voient plongés dans une ambiance et un milieu déjà trop connus d'eux-mêmes (et des spectateurs également), et qui, loin d'apporter un effet de renouvellement, semblent au contraire les ramener en arrière, à un point bien antérieur à celui où nous les avions trouvés au début de l'histoire.

En vérité, l'effet de dépaysement, dans *La Nuit*, c'est dans la première moitié du film qu'il agit, et tout ce qu'il met en œuvre est, à peu de choses près, admirable. Giovanni, romancier connu, et sa femme Lydia sont au chevet de leur ami Tomaso, écrivain lui aussi, qui vit ses dernières heures dans l'atmosphère douceâtre, lénifiante, d'une clinique perfectionnée. Cette visite bouleverse la jeune femme beaucoup plus que son mari (le très mauvais doublage de Tomaso restreint malheureusement dans la version française la portée de cette scène initiale). Puis le couple se rend à la séance de signature du dernier roman

de Giovanni, après quoi il se sépare : Lydia erre dans le centre de Milan, les faubourgs, les terrains vagues; Giovanni rentre chez lui, s'endort, beaucoup plus tard va rechercher sa femme qui l'appelle d'un café de banlieue, endroit familier où il la retrouve, perdue dans des souvenirs immédiats et lointains entremêlés. Rien, ou presque rien, n'est dit, rien n'est expliqué durant ces allées et venues. Les choses ne sont là *a priori* que pour elles-mêmes, et cependant elles renvoient à tout moment, par allusions directes ou parallèles, à la crise de Lydia. En tant que technique de l'évocation muette, sinon silencieuse (car les bruits y jouent un rôle prépondérant), cette suite de séquences serait déjà exemplaire. Mais ce n'est pas là, à notre avis, son aspect le plus intéressant. Antonioni a déjà usé magistralement de semblables moyens par le passé. Description clinique de la solitude? Sans doute, mais celles du *Cri* ou des *Amies* étaient peut-être plus émouvantes. Méditation sur le mort et le dépérissement? Bien sûr : d'un bout à l'autre, Lydia ne pense, en arrière-plan, qu'à l'agonie de Tomaso et par voie de conséquence à celle — intellectuelle et morale — de son mari qui, moins tourmenté, déjà résigné à l'abdication, est allé se reposer (la présence au cocktail littéraire d'un authentique Prix Nobel compatriote ne l'a pas regaillardi). Lente désagrégation du couple par manque de combativité ou veulerie du mâle? Évidemment. Tout cela, encore une fois, Antonioni l'avait peut-être dépeint de façon plus convaincante auparavant. C'est un autre thème en définitive qui, dans cette première partie, prend le pas sur les précédents : celui de l'inadaptation de l'homme à l'espace qu'il s'est créé ou est en train de conquérir.

Le verre, l'acier, des surfaces planes et nues, des bruits stridents... Au tout début, le très beau générique nous fait descendre lentement le long d'un gratte-ciel aux parois transparentes sur une ville ensoleillée prise dans son reflet d'abord, puis pour elle-même, ville en plein essor (Milan ou toute autre en Europe occidentale dans le même stade d'évolution), tandis qu'une musique se cherche sur un son répété d'avertisseur d'automobile, musique concrète aussi bien qu'abstraite, un peu « japonaise », légère, diaphane. Tous les thèmes audio-visuels sont ainsi exposés dans les quatre ou cinq premiers plans. C'est le verre qui, de tous les matériaux mis en scène, va jouer le rôle le plus important : surface idéale, homogène, unie, transparente, matière presque invisible, miroir multipliant à l'infini les formes et les êtres dans leurs apparences inchangées, paroi qui ne semble pas vraiment en être une, et l'est pourtant, d'autant plus oppressante que sournoise, prison plus secrète, plus intime, cloison que le regard abat — mais seulement le regard — pour ne rencontrer en bout de course qu'un autre regard, un autre miroir transparent qui

lui renvoie une parcelle de son inquiétude. Sur les surfaces de verre, d'acier, de marbre, d'aluminium, les corps se reflètent de chaque côté des rues, leurs images se propagent, semblables en toutes directions de l'espace, reflets et ombres. Le cadrage est d'une rigueur inflexible : les surfaces réfléchissantes occupent la plus grande partie de l'écran, l'homme marche à l'extrême bord, passe rapidement dans un couloir de lumière, réellement *en marge* de l'essentiel. Puis, dans une autre série de plans d'une logique parfaite, la marge se rétrécit, la surface unie du matériau perd même sa transparence : on ne voit plus qu'un grand rectangle blanc, noir ou gris, absolument nu, qu'une silhouette minuscule, écrasée par la perspective en plongée, contourne en hésitant. Détourné de son chemin, exactement *dérouté* par la masse des édifices neufs, obstacles qu'il a lui-même dressés, l'homme désemparé jette les yeux, ici et là, sur des murailles croulantes, des vestiges de matières abandonnées : pendule brisée, inutilisable, plaque de fer rouillée, toile goudronnée sur un pan de mur en ruine, que des doigts tremblants effritent, tandis que les avions supersoniques déchirent l'air, que des fusées en miniature s'élancent à la verticale dans un nuage de fumée, et quelqu'un parle, en pleine banlieue, de voyages dans la lune. Tout en luttant contre ce nouvel espace vertigineux, nous nous heurtons sans cesse à des barrières dérisoires, nous nous fourvoyons dans de ridicules culs-de-sac : voie ferrée désaffectée, encombrée de broussailles, sentiers fermés par des palissades, balcons séparés par de hautes grilles. De la clinique-night-club au night-club-clinique, Lydia et Giovanni essayent de « remettre les choses en place », toutes les choses détraquées dans un univers où la beauté est « vraiment décourageante ».

Bien avant qu'il soit prononcé dans la villa des milliardaires où le couple finit par échouer le soir de crainte de se retrouver seul, un mot vient à l'esprit : « Somnambules ». La technique allusive était très efficace... Pourquoi faut-il que par la suite le dialogue, si sobre jusqu'ici, se fasse de plus en plus « explicite », que les personnages se mettent à commenter ce que les choses, les regards, les bruits, évoquaient de façon si impressionnante ? Dès l'apparition de la danseuse dans la boîte de nuit, le ton baisse, la trame si bien tendue se relâche, de trop nombreux éléments pittoresques détournent l'attention. Une jeune femme effectivement lit « Les Somnambules », et une quatrième partie au roman de Broch, une onzième illustration de la « Dégradation des Valeurs », s'écrit sous nos yeux — Lydia ou la Déréliction —, tout le temps que l'ami vrai et véritablement vivant, l'écrivain passionné, se meurt à la clinique. Et Giovanni déclare d'un ton morne à l'industriel dont il est l'hôte qu'il n'a plus d'idées, que le labeur de l'écrivain est devenu anachronique en comparaison de celui de l'architecte

(Antonioni livre les éléments d'un intéressant diagnostic quand il montre en quels termes faux Giovanni, romancier traditionnaliste, pose son problème : « Non que je ne sache qu'écrire, mais comment l'écrire »). Avec tout cela, chemin faisant, la belle rigueur et l'intérêt soutenu du récit se diluent dans un spectacle d'analyse philosophique, psychologique et littéraire, entremêlée de satire sociale bien peu efficace. Quelques très beaux moments ici et là (la voiture sous la pluie, roulant lentement d'un reverbère à l'autre) ne peuvent empêcher qu'un sentiment d'artificialité plane à la longue sur cette suite de scènes où le couple en voie de dissociation se perd de vue, se retrouve, se perd à nouveau. Une photographie admirable rend encore plus sensible l'absence d'une véritable nécessité gouvernant l'enchaînement de péripéties parfois assez bien venues, parfois quelconques (le bain dans la piscine par exemple).

Cette chute de tension est probablement due à la raison essentielle suivante : tout ce qui se dit ou se fait durant la seconde heure de projection (et qui était déjà virtuellement acquis dès la séquence initiale de la clinique) se trouve affecté d'un certain coefficient de stérilité, dans la mesure exacte où, dans l'intervalle, les personnages ont nettement évolué, à partir de cette première scène et en fonction du décor urbain, vers une forme d'abstraction linéaire, visuelle et ontologique, qui en disait beaucoup plus que tous les discours. Replongés dans l'univers plus banal de la villa et de sa fête nocturne, ils reprennent un style de comportement qui apparaît aussitôt « anachronique ». Alors qu'il aurait fallu coûte que coûte avancer encore, si peu que ce soit, dans la voie jusque-là tracée, un brusque recul de plusieurs pas anéantit tout l'acquis, sans profit ni compensation d'aucune sorte.

Il y a peut-être, de surcroît, une autre raison à la désaffection d'intérêt que l'on éprouve insensiblement pour le sort de Lydia et de son époux : le choix d'interprètes qui, bien que parfaitement dirigés, semblent porter sur leurs épaules le poids d'une lourde fatalité cinématographique : Mastroianni vu récemment dans un emploi trop analogue (dans un film bien inférieur il est vrai, mais ce mauvais souvenir n'arrange pas les choses) ; Jeanne Moreau si souvent placée ces derniers temps dans une tonalité expressive identique qu'on a maintenant beaucoup de mal à isoler sa plus récente interprétation de toutes celles que son regard et sa démarche recouvrent. Peut-être l'utilisation de visages nouveaux aurait-elle contribué à « revaloriser » tout ce qui, vers la fin du film, rend un son mécanique et artificiel, et que l'apparition, pourtant très belle, de Monica Vitti brune ne réussit pas à sauver. Il est clair que, dans cet ordre d'idées, moins la personnalité physique des interprètes est mise en valeur pour elle-même (plus elle s'efface au contact

du décor architectural urbain), moins cet inconvénient se fait sentir. C'est là, sans doute, une autre raison pour laquelle la première moitié de *La Nuit* se révèle bien plus convaincante que la seconde. On peut y ajouter le doublage, dont l'action corrosive s'exerce bien plus fortement dans toutes les scènes de la villa.

Œuvre inégale, le dernier film d'Antonioni est décevant dans la mesure où il s'attarde à une analyse psychologico-sociale prolixe et stérile, très prometteur par tout ce qui tend à l'expression d'une dépersonnalisation — d'un glissement vers l'anonymat — décrite à travers les rapports de l'homme et de l'espace. Il y a là, très certainement, l'amorce de développements inédits. Encore faudrait-il — mais ce n'est peut-être pas là du tout l'intention d'Antonioni — débarrasser les personnages de certaines constantes « existentielles » qui appartiennent sûrement plus à la littérature du passé qu'au cinéma de l'avenir dont on peut rêver.

CLAUDE OLLIER

* * *

LECTURES

ANNE PERRIER *Le petit Pré* (Payot, Lausanne).

De livre en livre, Mme Anne Perrier avance à pas plus légers et plus fermes. Partie d'une poésie extrêmement délicate, attentive et ouverte, d'influence rilkéenne, elle va vers un humble dépouillement dont l'accent religieux, presque toujours absolument juste, étonne et touche par sa rareté. S'agissait-il donc simplement de retrouver la voix de quelqu'un qui murmure prière ou acceptation, de réintroduire les mots les plus usés : *chaise*, *manteau* ou *pré?* Ce n'est pas si simple, et les quelques chutes de la tension poétique dans cette suite de vingt-sept brefs poèmes le prouvent assez. Les plus beaux, semble-t-il, sont ceux qui associent la tendresse de la chanson à l'acuité précieuse. Accord si heureux, quelquefois, qu'il désarme le critique, et s'impose comme certains passages de Verlaine. C'est la belle récompense de l'effacement, quand la science des mots n'est pas reniée ou perdue, mais seulement cachée :

Pauvreté ma demeure
Nulle autre ne m'attend que toi
Je t'aime et tu me fais peur
Pourquoi

Il n'y a plus de traces
Qui peut me montrer le chemin?
Je marche et le temps passe
Une voix dit rien rien rien.

PHILIPPE JACCOTTET

IRA WADE : *Voltaire et Candide* (Princeton University Press)

Le récent ouvrage d'Ira Wade, *Voltaire and Candide*, est certainement une contribution importante à notre connaissance de Voltaire. M. Wade évoque d'abord le climat philosophique qui a fait naître Candide. Il analyse ensuite la genèse du conte, qui a suscité tant de commentaires. La découverte du manuscrit La Vallière que nous devons aux recherches perspicaces de M. Wade jette une lumière nouvelle sur la composition et la signification de *Candide*. M. Wade nous explique tout cela avec un soin magistral : l'œuvre de Voltaire n'est ni contre l'optimisme du XVIII^e^ siècle, ni en faveur du pessimisme. M. Wade nous montre la pensée de Voltaire dans sa substance vitale. « Voltaire, écrit M. Wade, comme son temps, devait assimiler Descartes, Pascal, Leibnitz, Spinoza, Malebranche, Locke et Newton, afin de créer une philosophie des lumières. Leibnitz fut important pour cette philosophie, comme le furent aussi les autres. »

Candide attaque, conclut M. Wade, mais finalement, il ne détruit pas. La vie est pleine de misères, mais elle a aussi ses joies. L'ironie chez Voltaire est une manière de révolte et en même temps un instrument de libération des forces intérieures de l'homme : c'est une force créatrice.

On doit remercier M. Wade de nous avoir donné un volume aussi riche et d'une érudition aussi rigoureuse.

J.-P. MEZER

XAVIER DOMINGO : *Villa Milo*, roman traduit de l'espagnol par Bernard Savigny et Jean-Loup Dabadie. (Le Seuil).

Villa Milo est un roman particulièrement attachant par le caractère hallucinatoire et la vérité du symbole exprimé. Les nombreuses négligences, les redites, la hâte de l'écriture n'ont pas d'importance en regard de ce cri singulièrement poussé à l'unisson par les écrivains espagnols de la Génération du demi-siècle (les frères Goytisolo, Blas de Otero, Gabriel Celaya, Castillo-Navarro par exemple). Unamuno distinguait « l'Espagne historique », officielle, et « l'Espagne infra-historique », réelle. Les jeunes espagnols n'ont cure de la première. La

seconde, celle qu'ils expérimentent, est l'objet de leur colère. Le prêtre Mossem Vena, pilier de la maison close où a grandi le narrateur (qui en est le coursier, le yawled-sciuscia), explique le propos de Xavier Domingo : « Le Latium, l'Étrurie et au-delà, la divine Grèce ! Et nous ici, enchaînés au rocher ibérique, tels de nouveaux Prométhée ! »

HENRI KRÉA

MICHEL GENIER (Maison des Beaux-Arts)

En compagnie de Kowalski, Muel : ou l'anomalie des matériaux, formes nouvelles ? Les « déformations » que peut subir une surface élastique, selon le catalogue, ne peuvent être commandées soit par un bras de machine, semi-articulé (et parvenant à l'érotique suggestion), soit par l'outil ou l'éprouvette. Les nouveaux matériaux ont fait leur apparition en sculpture, depuis longtemps. Ici, il s'agirait de murs ou de « vérandas », de faîtages transparents. Mais le souple, déformable à l'infini, joue des tours. Sans doute faut-il commencer par une formation « dans le dur », le matériau qui résiste (à mouler ensuite, travaillé), et refuser « les surfaces les plus bizarres ». Voici le premier état, sans esthétique, des anomalies industrielles de la déformation.

RENÉ DE SOLIER

BERNARD BUFFET (Galerie David et Garnier)

« Portraits » d'A. : gravures de mode ? L'œil est stéréotypé. Toujours le même, de goudron, noir sur fond rose ; puérilité de l'entour, de la « pose », avec bikini, nouvelle vie parisienne. Les badauds ont pu faire la queue, de droite à gauche. En dix-sept ans, le chemin n'est pas réjouissant.

R. S.

*
* *

LES REVUES

HISTOIRE BIEN FRANÇAISE

Entre des remarques de Gérald Messadié sur le in *et le* out *(le bon et le mauvais goût) et d'excellentes photos de* strip-tease *(effeuillage), on lit avec plaisir dans les* PARISIENS (1) *une « Histoire bien française » d'Étiemble :*

Je vais vous conter une manière de short story. Elle advint à l'un de mes pals, un de mes potes, quoi, tantôt chargé d'en-

quêtes full-time, tantôt chargé de recherches part-time dans une institution mondialement connue, le C.N.R.S. Comme ce n'est ni un businessman, ni le fils naturel d'un boss de la City et de la plus glamorous ballet-dancer in the world, il n'a point pâti du krach qui, naguère, inquiétait Wall Street; mais il n'a, non plus, aucune chance de bénéficier du boom dont le stock-exchange espère qu'il fera bientôt monter en flèche la cote des valeurs. Vous réalisez que ce n'est pas un crack, mon copain. J'ajouterai qu'il n'a rien, moralement ni physiquement, du play boy. Comme il se spécialise dans l'étude des orbitoïdés de l'Eocène et du Crétacé, vous ne serez pas surpris d'apprendre que nul de ses ouvrages ne fut un best-seller et que ses royalties, quand il veut faire la fête (ce qui lui arrive à lui aussi, parbleu !) ne lui permettent jamais de s'offrir une deb de la High Society J'ajouterai que, bird-watcher passionné (seul trait de caractère qui le rapproche de l'ancien chef du State Department, feu Foster Dulles), il s'intéresse de préférence à certains oiseaux en très particulier; plutôt qu'aux poulets, aux cocottes. Mais, comme c'est un homme de goût, qu'il déteste le petting autant que le ou la romance, mais ne saurait condescendre aux call-girls, force lui est souvent d'aller traîner dans les endroits où, plutôt que des girls-scouts, il a quelque chance de rencontrer des starlettes, des cover-girls, des bobby-soxers, bref des demoiselles avec qui on peut causer entre deux drinks. Récemment, dans un de ces lieux souterrains où fréquentaient un set de misses quelque chose, l'une grecque, l'autre turque, la troisième française, il avait entrepris une assez jolie stewardess. Dans un jet-clipper de la Pan American, elle venait de faire un tour jusqu'au Far South saharien. Avec enthousiasme elle célébra son métier, ce service non-stop qu'on assure maintenant sur des 8 000 km, le rush de la clientèle sur les jets-clippers, les forêts de derricks, les bulldozers, les pipelines, les babypipes et les motels qui transformeront bientôt le Sahara. Mon ami, je vous l'ai dit, n'était pas trop argenté; plutôt que de s'attarder dans cette boîte pour lui dispendieuse, il entraîna sa pin up vers les Champs-Élysées et jusqu'au drug store qu'on vient d'y organiser, lui proposa un hamburger ou un hot-dog assaisonné de ketchup et arrosé d'un soft drink; il faut ce qu'il faut. Mais la poupée déclara qu'elle n'avait besoin de rien, sinon, pour son maquillage, de cold cream et pour son démaquillage, de cleansing cream, de kleenex, avec à la rigueur quelques paquets de quickies; peut-être aussi, à cause de la grippe et de cette vague de froid, en profiterait-elle pour acheter du vaccin-cocktail et un peu de sulfalong-acting. Pierre (appelons ainsi mon ami) paya galamment ces babioles mais, quand sa nouvelle compagne marqua un intérêt soutenu pour le makeur qui ne se vendait que 9 900 francs « à cause de son succès mondial », il jugea les Champs-Élysées décidément fort

dangereux pour un chargé de recherches part-time et même pour un chargé d'enquête full-time. Il avait lu, jadis quelque part que le difficile n'est pas de séduire une femme, mais de l'emmener devant un building dont le black out à peu près complet du quartier ne parvenait pas à dissimuler le délabrement, la jeune fille eut un geste de recul : « Vous croyez que je veux vous kidnapper? Me prendriez-vous pour un gangster? Un gun-man, un gentleman-cambrioleur? Non, je ne cache aucun 22 long rifle dans rien qui ressemble à un holster. Rassurez-vous, je ne suis pas non plus un squatter : assurément je n'habite pas un building de grand standing; mon home est modeste; ce n'est pas un (ou une) pent-house; je ne vous y montrerai pas de game-room; je ne dispose ni de lift-boy, ni même de lift, mais je n'en suis pas réduit au closet chimique.

Ainsi de suite. Une note pudique de la Rédaction nous apprend heureusement qu'« Étiemble, professeur en Sorbonne, est écœuré par l'anglo-américanomanie qui infecte aujourd'hui la langue française ».

* * *

UNE GALERIE DE MONSTRES

Le dernier numéro de BIZARRE *est consacré aux monstres. Curieuses images, curieux textes dont celui-ci, de Jean Vergerie :*

Plus loin il y a une salle qui ressemble à une clinique. C'est là que sont dirigés les enfants volés dans leur jeune âge ; pour eux, on a fabriqué, après opération chirurgicale, des corsets de cuir ou de fer, des jambières de cuir ou de fer, de façon à contrecarrer le développement de tels ou tels membres. Voici une jolie fille qui ne peut que sauter car ses genoux ont été brisés et les cuisses et les jambes ne forment qu'une seule ligne droite. Il existe une dizaine de bossues. Faits plus extraordinaires, c'est dans cette même salle que l'on a engendré des monstres qui, dès leur jeune âge, ont été enfermés dans des cages de fer : ce bambin, haut de 50 cm, a une grosse tête d'homme. Et cet autre, qui mesure à peine 1 m, possède le postérieur d'une grosse mémère, ce qui fait qu'il ne peut marcher, car le poids de son derrière l'entraînerait. Il y a plusieurs jeunes filles dont la taille ne dépasse pas 30 cm et qui sont pourtant fort belles; pendant dix ans elles ont eu la taille serrée dans un corset de fer, soudé électriquement au corps; tandis que le reste du corps se développait, la taille conservait toujours ses 30 cm, obtenant ainsi ce que l'on ne pourrait avoir avec le serrage le plus poussé d'un corset de cuir ou de satin; monstres plus hideux les uns que les autres; sur telle belle fille on a favorisé

le développement du système pileux, et l'on croirait avoir devant soi une guenon; tout est poil : les seins, l'intérieur des cuisses, les fesses, les joues.

Le difficile, explique aisément un chirurgien, est de trouver des esclaves jeunes et aptes à supporter les déformations et les tortures nécessaires pour en faire des monstres. C'est un travail qui dure une dizaine d'années en moyenne et pourtant on nous demande des monstres des quatre coins du globe. Tenez, cette fille poilue, imaginez-vous que nous avons reçu plus de cinq cents demandes, cinq cents personnes prêtes à en mettre une dans leur lit chaque nuit. Et le monstre à grosse tête, sans dents ni ongles, on le fourre sous les draps et hop, il sait ce qu'il doit faire.

* * *

DIVERS

Si l'on en croit le docteur Siegfried, (GAZETTE DE LAUZANNE), les *placebos* font en médecine, depuis quelques années, des miracles. Le placebo est une pilule ou une injection parfaitement inactive et inoffensive : une simple apparence de médicament.

M. Maurice Nadeau vient de fonder un nouveau parti : le parti, dit-il, intellectuel.

Jean-Paul Sartre, dans une étude sur le peintre Lapoujade, traite Titien de « traître » : c'est qu'il fréquentait les Grands, et ne montrait pas d'horreur pour les massacres.

★

M. Albert Loranquin n'aime pas l'*École des Filles*. Il le dit, c'est son droit. Mais ce n'est plus son droit d'ajouter :

« Je supporte volontiers, écrit Jouhandeau, le voisinage des monstres pour le plaisir de les observer ...» Dès l'instant que l'art n'est plus en jeu, je n'hésiterai pas à proclamer nettement ma répulsion... » (BULLETIN, 15 mars).

Où M. Loranquin a-t-il pris que l'art ne fût plus en jeu? Et fallait-il donc que Marcel Jouhandeau « proclamât » d'abord son désir de faire œuvre d'art?

★

« Un livre c'est la mort d'un arbre » disait Léger. Il a fallu, si l'on en croit MATCH, tuer 300 000 moutons pour obtenir les parchemins nécessaires à l'impression du livre le plus cher du monde : cent millions de francs.

L'auteur est saint Jean. Le livre, l'*Apocalypse*. Il pèse cent vingt kilos. C'est un cerveau électronique qui ouvre le livre, et le feuillette. Trois cents artisans, sept peintres célèbres

y ont collaboré; sept grands écrivains en ont écrit les commentaires; Dali a orné la couverture, à coups de bombe et de fusil, de quatre fourchettes, de cinq couteaux, d'un gâteau de cire' d'un Christ et de plusieurs perles fines. Cette couverture est en bronze.

C'est au Musée d'art moderne, qu'est exposé le résultat de cette opération; et non pas, comme on s'y fût attendu, à la Foire du Trône.

★

Mesure du temps. — J'ai mis soixante ans, dit Picasso, à faire un tableau en cinq minutes.

JEAN GUÉRIN.

LE TEMPS, COMME IL PASSE

DES MAISONS

La France de mon enfance et celle d'aujourd'hui, brouillard dans le demi-jour de l'aube ou du soir, comme l'on voudra, chose vague où s'entortille ce qui se crée et ce qui s'écroule.

Où était la France? Était-ce la Saintonge, la Creuse, Marseille ou Lille? La campagne ou la ville?

Il me semble que c'était des maisons; toute vie et toute inertie, les familles, les mœurs, c'étaient des maisons sans communication entre elles. Il y en avait de bien défendues, les bois reluisants dans la demi-obscurité, le silence, les lourdes draperies, les ornements affreux, le salon glacé. Nulles distractions pour personne dans la ville; l'été on restait chez soi, on fermait les contrevents; on ignorait les vacances, les voyages; la femme recluse dans sa chambre; l'homme à part dans la maison; les enfants intimidés, ils avaient peu d'amis.

Temps sévères. Faut-il traduire par le mot ennui ce repliement des familles dans la maison? Si l'on veut, se souvenant que Valéry disait : l'ennui est la source de la pensée sérieuse. Ce n'est pas assez dire; on ajoutera je ne sais quoi de profond dans le sentiment comme l'eau dans le puits.

Dans chacune de ces maisons, il y avait des mœurs inimaginables pour d'autres français. On s'en aperçut plus tard,

lorsque des écrivains ont raconté leur enfance. Je me demande sur quelle planète Simone de Beauvoir a passé sa jeunesse.

A Barbezieux, la maison de mon enfance était américaine; atmosphère étrange que j'ai peu respirée; elle me pénètre aujourd'hui. J'ai été tout de suite un garçon de la rue, sans famille, enfant de la ville. Chez moi, l'éducation n'était pas proprement religieuse; on ne parlait pas beaucoup de l'amour, ni même de sentiments, ni de tenue mondaine. On vous inculquait durement deux principes : la notion, si peu naturelle aux hommes, que autrui existe et qu'il faut le laisser vivre, le contredire et le gêner le moins possible; et puis, l'interdiction de se plaindre. Si ce penchant n'est pas brimé de bonne heure, on se plaindra de tout, on sera un gémisseur, et puis un révolutionnaire; on aura l'œil malfait. Éducation pour la terre. On laissait à chacun le soin de la compléter plus tard, selon ses mystérieuses convenances. Pour ma part, j'y travaille encore.

De ces jours de mon enfance , à Barbezieux, quelquefois me vient une bouffée; plutôt une étincelle; un instant qui brille, échappé à un monde éteint; alors je sens cette petite part d'immortalité que nous portons en nous-mêmes à travers l'éternité d'une vie. Cet instant, ce sera mon père au piano avant le dîner, les bougies allumées, et j'ai ces flammes dans les yeux, leur chaleur sur la joue. Mon père chante : « ... *Les roses d'Ispahan dans leur gaine de mousse, les parfums de Mossoul...*» . J'entends sa voix, ce souffle sonore, si puissant, qui semble épanouir son visage sous le reflet des bougies; il a l'air heureux, il ne souffre pas dans ce moment, lui qui a tant souffert. Il y a un pétillement de flammes dans la cheminée du salon; sur des tables, parmi de grands espaces ténébreux, un abat-jour et sa lumière en fleur.

Contre les volets fermés et les rideaux, c'est la ville, si noire en ces temps; dans cette nuit, à peine éclairée de quelques réverbères, je connais des Lily, des Suzanne, enfermées chez elles en d'autres maisons; je les vois encore, inaltérables, quand je veux croire à l'amour.

JACQUES CHARDONNE

LES MOTS SIMPLES

RETOUR

Nous portions notre amour sacré dans nos bras comme un enfant adultérin.
Dans la forêt, les bêtes qui s'aiment sont dangereuses.
Nous voulions marcher sur les foules à grands coups de crocs.
Les hommes doivent marcher parmi les hommes.
Il n'y a que les morts, au-dessus, sur des croix.
Nous sommes revenus.
Nous portons parmi tous un enfant bien vivant que les femmes ont adopté.
Chacune a porté dans son sein un enfant pareil.
Nous n'avons rien fait d'extraordinaire.

A ÉGALITÉ

Noir comme un mineur, Calixte est à bout de souffle. La fourche tremble dans ses vieilles mains.
Dans son champ, quatre-vingts meules de bon sainfoin sont alignées.
Dans le champ d'à côté, quatre-vingts meules aussi. Parmi, un jeune paysan lève sa main amie.
Calixte lève la sienne, à égalité.
Seules les poitrines ne battent pas le même rythme. A chacun sa cadence. C'est affaire intérieure.
Calixte, ce soir encore, rentrera au village le front haut. Il existe.

AUTO-STOP

Les enfants ont levé la main. Le vent du nord les pousse, mais les kilomètres sont longs de l'école à la ferme.
A cette heure, le petit de l'automobiliste est au chaud.
La voiture s'arrête. Les gamins s'engouffrent et se serrent. Ils sentent bon les chiots dans l'herbe sèche. L'homme dit qu'on peut s'asseoir.
Quand on a sept ans, le rêve du tableau de bord se fait debout.

GERMAIN

Les manèges qui hurlent entrent dans la tête de Germain comme un train pénétrant un tunnel
Germain n'a jamais pris le train, pas plus qu'il ne pourra prendre le manège pour la simple raison qu'il n'a dans sa poche que cinquante francs
Même pas de quoi tenter sa chance
Germain s'est arrêté. Il sourit — Marchand de livres à cinquante francs
Il a sorti sa pièce, il s'approche, il parle avec véhémence, il paye, il prend et il s'en va
Germain le manœuvre de la scierie qui ne sut jamais lire a dans son sac un livre de poésie tout neuf
Tout neuf, toute la vie de Germain.

FRANÇOIS-MAURICE

Donnez-moi des arbres pour vivre
On lui donna. Il mourut quand même avec les arbres

* * *

Nous vînmes une poignée de la ville. Eux parce qu'il était Prix de Rome, moi parce que nous prenions souvent

ensemble le monde avec nos mains et que j'étais le peuple ami

* * *

Il sortit dans sa boîte de chêne clair, puis on s'en alla tous, dans la grande plaine, les porteurs de brunettes, la petite fille et le vent.

* * *

Un mort, pardi, n'est qu'un mort
Mais un Prix de Rome et un communiste dans un petit corbillard rouge.
C'est pour çà que les enfants de l'école étaient rangés sur la muraille, silencieux, pour voir passer.

LES HOMMES QUI PIOCHENT

Les panonceaux de M. Doucinet sont signe de bonne maison
C'est pourquoi le notaire a flanqué dehors cette nuit une petite chienne réputée bâtarde
Décembre avec du givre
Trois petits ont dit que les hommes qui piochent pour les tuyaux ont fait un feu pour réchauffer la chienne du notaire
La mère a rétorqué que les hommes de la tranchée ont la barbe trop noire pour faire du feu.
Les petits enfants n'ont pas de barbe, ils aiment le feu qui danse et ils ont vu les hommes frotter les membres gourds de la petite chienne
Mais c'est des choses à se dire tout bas, entre petits enfants, quand on a des grands qui ne savent pas.

GEORGES L. GODEAU

SOUVENIRS
SUR MARCEL SCHWOB

Je retrouve dans les papiers inédits de Jean de Pange des souvenirs sur sa rencontre et ses conversations avec Marcel Schwob en 1901, *quatre ans avant la mort de l'écrivain, alors que déjà souffrant, il s'en allait chercher en Extrême-Orient, sur les traces de Stevenson, les effets bienfaisants d'un long trajet en mer et d'un changement de climat.*

Jean de Pange a vingt ans en 1901. *Il vient de terminer ses cours à l'École des chartes, il va entreprendre avec un de ses frères et son ami Jean de Nettancourt un grand voyage d'aventures en Extrême-Orient. C'était la mode en ces temps de loisirs d'envoyer les jeunes gens fortunés faire un tour du monde pour couronner leurs études et acquérir quelque expérience de la vie.*

Les jeunes voyageurs arrivent à Marseille le 20 octobre 1901 *et s'embarquent aussitôt sur le paquebot* La Ville de la Ciotat *qui appareille pour Ceylan et Singapour.*

Pendant que s'éloignent les côtes de France, les passagers font connaissance sur le pont. Jean de Pange aperçoit tout à coup dans un groupe Marcel Schwob qu'il a déjà vu aux Archives nationales. Désormais, malgré le mauvais temps, le « roulis infernal » qui rend la salle à manger intenable et la plupart des cent cinquante passagers malades, Jean de Pange, fasciné, n'aura plus qu'un but : approcher ce jeune écrivain songeur qui se promène d'un pont à l'autre, toujours accompagné de Ting, un « boy » chinois.

Lundi 21 octobre. Vers 7 heures devant Bonifacio... je regarde les côtes de Corse et de Sardaigne. Je cause avec

M. Schwob, que j'ai vu aux Archives nationales. Il écrit sur Villon un gros ouvrage dont il a communiqué les renseignements à Gaston Paris pour l'ouvrage de celui-ci. Nous parlons de l'École des chartes et des professeurs. Il estime qu'il faut connaître les hommes et choses dans le présent avant de les étudier dans le passé. Correspondant du *Temps*, il fait un long voyage en mer qui lui a été recommandé pour sa santé. Il sait le hollandais et par le directeur d'un journal de Ceylan, compte pouvoir interviewer les prisonniers boers. Il va de là à Sydney. Il regrette que sa santé ne lui permette pas d'aller étudier aux Philippines les premiers effets de l'impérialisme américain. Il va aux Samoa et a des lettres pour Mataofa. Il estime qu'il faut se hâter de voir ces pays non infectés d'européanisme, car dès qu'ils développent des points d'appui on massacre tout. Chamberlain était obligé d'arrêter les armements des Boers sinon deux ans plus tard ils soulevaient le Cap. Déjà entre l'Angleterre et les États-Unis a commencé une guerre des tabacs qu'on citera plus tard comme précédent. Un trust américain a décidé de faire un « corner » des tabacs de Virginie qui sont nécessaires pour les mélanges anglais. Il a 40 millions. Contre lui s'est formé un trust anglais avec 45 millions mais du tabac de Virginie en réserve pour trois ans. M. Schwob connait bien l'entourage de Cecil Rhodes. Burke, banquier, faisait avant la guerre paraître dans les journaux européens, aux frais de Rhodes, des articles conformes aux intérêts de celui-ci. Lionel Decle, né à Lille d'une mère riche, fait un service comme conditionnel, essaie les fournitures de Madagascar, puis passe en Angleterre et se fait recommander à Cecil Rhodes. Celui-ci déclare que cet effeminé ne fera rien et l'envoie en Afrique centrale. Decle reste là quatre ans traitant le pays à la Stanley, puis revient. Rhodes ne l'aime pas mais reconnaît que c'est un homme extraordinaire. Decle fait paraître un livre sur son expédition d'Afrique et un sur une année dans un régiment de dragons français. Succès de scandale. Il est naturalisé anglais.

Henry Cust, ancien directeur de la *Pall Mall Gazette*, membre de la Chambre des communes, doit hériter d'un membre de la Chambre des pairs d'une immense fortune.

Ancien étudiant d'Oxford, a reçu la grande éducation anglaise, lit latin et grec, Sapho, Homère. On l'oblige à épouser une jeune fille qu'il a compromise sous peine d'un scandale qui l'empêcherait d'entrer au Parlement. Il ne l'a pas revue, passe son temps en intrigues, est le bras droit de Rhodes.

Schwob reproche à Rhodes le mot « tout homme a son prix ». Il croit que Bismarck ne l'eût pas dit. D'après Decle, la première fois que Rhodes voulut faire un « corner » de diamants, on lui offrit à la fin un stock qu'il ne pouvait plus payer. Ils étaient triés, opération qui dure quinze jours et est nécessaire à la vente. Il les mêla sous prétexte de s'y laver les mains et eut le marché libre le temps nécessaire. Napoléon et Bismarck n'avaient d'abord que de l'audace, mais ils eurent très vite du génie. Le Napoléon du Cap l'aura-t-il à temps?... »

Dans sa correspondance avec M^lle^ Moreno, Marcel Schwob note aussi ses impressions quand le terrible roulis ne le rend pas trop malade, mais ses appréciations s'en ressentent!

« La qualité des passagers est odieuse. Le chargé d'affaires de Belgique à Pékin, chapeau gris Morès et monocle, figure et conversation à l'avenant. Le ministre du Japon en Russie et sa femme, grand personnage mais tout petit japonais, bien vilain en pyjama, une famille hideuse... semble sortie de la caverne préhistorique... Le comte de P..., son jeune frère et M. et N. noblesse lorraine. Ces Messieurs assez gentils vont d'abord à Batavia et de là en Annam pour chasser le tigre. Puis ils comptent aller voir la Corée. Le jeune P... vient de sortir de l'École des chartes et bien entendu nous connaissons les mêmes gens... »

Quelques jours plus tard, le 29 octobre, après avoir dépassé Port-Saïd et en vue de Djibouti, nouvelle conversation :

« M. Schwob après une grave maladie avait d'abord pensé à se retirer au monastère comme Huysmans, puis il épousa M^lle^ Moreno, des Français. Il est partisan de Leibnitz, de la

monade avant la compréhension périodique et totale, qui seule allie le panthéisme scientifique et l'inspiration individualiste (par exemple les globules blancs qui de temps en temps arrivent au cerveau, y deviennent molécules pensantes, puis recommencent)...

« A l'horizon on voit la mer d'un vert admirable. Au-dessus de Djibouti les montagnes sont roses... »

Le 2 novembre, après plusieurs escales, M. Schwob est toujours sur le bateau : « Avec M. Schwob nous parlons en allemand à M. Tsung âgé de vingt-trois ans, secrétaire de l'ambassade de Chine à Berlin depuis deux ans. Au besoin le boy de M. Schwob auquel on parle anglais sert d'interprète. Tsung a lu Goethe, Schopenhauer et toute la littérature allemande, mais on recommande de ne lui parler ni de ses examens, ni de sa famille, ni de l'état de son pays. M. Schwob se renseigne sur les contes populaires chinois, les plus anciens monuments, la grande muraille et les tigres blancs du Chansi qui sont de pelage aussi varié que nos chats. »

Le 5 novembre, on voit apparaître les côtes basses de Ceylan couvertes de cocotiers et Marcel Schwob va se séparer de ses jeunes amis.

*On voudrait arrêter ici ces rapprochements. Malheureusement Marcel Schwob de plus en plus aigri et mal adapté à la vie du bord, écrit pour amuser M*lle *Moreno une page impitoyable sur son jeune admirateur, qu'il aurait sans doute effacée lui-même s'il avait connu l'avenir. Jean de Pange y est traité ironiquement de futur tueur de tigres « long vermicelle vaniteux, poseur, indiscret, gaffeur et qui gobe tout. Il écoute, s'instruit, se fait renseigner de toute part, fait d'avance le partage de la Chine, conquiert l'Éthiopie et installe l'électricité au Harrar. Il n'y a pas de sottises que nous ne lui fassions avaler ».*

Bien au contraire le jeune chartiste conservera un lumineux souvenir de ces échanges féconds pendant la longue traversée de l'océan Indien. N'a-t-on pas le droit d'être à vingt ans vaniteux, poseur et tueur de tigres quand on porte en soi une grande œuvre?

Peut-être Marcel Schwob est-il secrètement envieux et bouleversé par cet enthousiasme juvénile devant la vie que lui-même n'éprouve plus.

Bien des années plus tard, en mars 1923, *Jean de Pange, auteur déjà de plusieurs livres, correspond avec Maurice Schwob, rédacteur en chef du* Phare de la Loire. *De cette lettre inédite je veux extraire encore ce passage :* « Oui... Marcel Schwob était mon frère cadet de huit ans; il a été presque mon enfant et j'ai gardé précieusement d'adorables lettres écrites au cours de son voyage. Le commandant Bourge, que vous avez sans doute connu, a gardé de lui le souvenir que cet esprit laissait à ceux qui l'ont approché. Hélas. Il se débattait déjà contre les approches de la mort qu'il sentait venir et il voulait avant de mourir faire un pèlerinage sur la tombe de son ami Stevenson : un Anglais très français... »

Jean de Pange achèvera heureusement ce grand voyage. Il visitera l'Indochine, la Chine, la Corée, le Japon et reviendra par le Transsibérien. Il mènera encore pendant une longue vie sa carrière d'écrivain. Marcel Schwob qui voulait parcourir les terres australes pour y retrouver les souvenirs de Stevenson, tombera malade d'une pneumonie grave à Samoa et devra abandonner ses projets. Il est mort à Paris en 1905, *en sa trente-huitième année.*

Ainsi les destinées sont dans la main de Dieu.

COMTESSE JEAN DE PANGE

CONQUÊTE DE CONSTANTINOPLE

Arrivé de nuit à Stamboul, je constatai en m'éveillant que tout était laid. Les hauts quartiers, comme de sombres falaises, émergeaient de la brume. La ville grimaçait. Constantinople est enfumée. Usée, humide, cette cité porte le deuil. Des eaux noirâtres l'ont moisie. Maussade par nature, jamais Byzance ne posséda le ciel d'Attique ou d'Italie. Quand les Pénates de l'Empire y émigrèrent, ce fut pour se voiler. Le Grand Seigneur dota la ville de fontaines d'or. A présent elles s'écroulent. Les rues sont des ornières; tout est plâtras, charpentes vermoulues. Patinées par la suie, d'énormes isbas semblent sortir d'un incendie. Aux alentours de l'Hippodrome, je rencontrai bientôt des terrassiers creusant des canalisations; archéologues sans le savoir, ils exhumaient au milieu des gravats, des chapiteaux et des fûts de colonnes. Ces déblais m'indiquèrent sur quel abîme je marchais. Ici l'histoire affleure, elle suinte de la terre. Son explosion menace chaque quartier. Des stèles, des boulets de canon s'enchâssent dans les murs et les soutiennent. Constantinople est un immense khan bâti par alluvions, et qui abrite des nomades. Incessamment lancée dans ce dédale, une foule en loques semble une armée de bohémiens ou de pirates — au demeurant d'une sourcilleuse honnêteté. Ils grouillent, ils se faufilent. Ils ont l'air de camper. Dans ce cloaque les lessives ruissellent, des chats bondissent et parfois un poulain prend son premier galop. Toutes rustiques, certaines rues se cachent sous une vigne et des mosquées s'ombragent de platanes. Vestiges décrépits de la Sublime-Porte, bien des fontaines sont à sec, et on voudrait les ranimer. Comment l'expliquerai-je? Je me mis sur l'instant à chérir Istamboul. Sa laideur même ne me rebutait pas. L'horrible et le sublime se partagent la ville. Je ne cesserai d'y être ému. Quand le vent daigne déchirer la brume, tous

les dômes se gonflent; les minarets se ruent vers le ciel pur. L'azur est tout percé de leurs élancements. Mais sur le pont de Galata le flot même de la foule est une procession. Dans ses haillons ce peuple avance si altier qu'il paraît vénérable. Au ras des quais des poissonniers débitent la marée, et des plateaux de fruits montent des barques. Les portefaix s'agitent; des sirènes vibrent. On lève l'ancre. Autour de moi, sur le vapeur, de vieux croyants sommeillent. Un couple campagnard couve des yeux un nourrisson et lui fait boire à la cuiller un verre de thé. Des soldats jouent de l'harmonica, et de petits marchands proposent des graines de tournesol. Il faut bien avouer que le Bosphore est d'abord encombré de fort laides villas; une ingrate banlieue le défigure. Enfin vers Sariyer la rive et les collines retrouvent leur virginité. Le bateau n'allant pas plus loin, je gagnai le village. Bientôt la route cesse. Des sentinelles font le guet. C'est une zone militaire. Sur le Bosphore brusquement élargi des vedettes patrouillent. Quelques châteaux en ruines surgissent d'une forêt. L'Asie est devant moi. Je voudrais m'élancer. N'est-ce pas ici même qu'Europe fut enlevée? Du moins je me le dis. Chaque pas me fait peur et cependant m'entraîne. La plus pure beauté est à deux doigts de moi. Hélas! elle se dérobe et je dois rebrousser chemin.

L'Islam a eu raison de Constantinople. Mais le siège est-il vraiment fini? Sur les remparts tout demeure en état. Les brèches restent béantes; certaines pierres penchent, d'autres résistent. Des raidillons se lancent à l'assaut. J'errai sur les remparts, je les escaladai. Mon pas faisait rouler des pierres. Au fond il faut bénir l'incurie turque. Ces ruines sont vivantes. Dans les fossés des miséreux jardinent. Logés dans des donjons, ils y pendent leur linge. Les bastions sont devenus des poulaillers. O majesté déchue de la Grande Muraille, tes remparts déchirés me déchiraient moi-même! Les coups de belier sonnent encore, et cependant au-dessus des créneaux des roses-trémières se balancent. Sous d'anciens ponts des troupeaux pâturent; des vagabonds lutinent des commères. Je m'enfonçais dans des sentiers. Je remontais vers les murailles. J'entrevoyais soudain un croissant d'or, ou l'amas des coupoles. Dans des tourelles démantelées

des potiers allumaient des feux, et sous les murs de Bélisaire, au Marché aux chevaux, je découvris où se cache la tendresse des Turcs. Chaque bête est pompeusement parée. Licols damasquinés, diadèmes, flots de rubans, rien n'est trop beau pour les chevaux. Des maquignons déguenillés les palpent avec amour, et je me demandais si mon émoi était dû à tant de ruines ou à ces effusions.

ROBERT LEVESQUE

*
* *

TOMBEAU DU TÉMÉRAIRE

Puisse un peu d'air qu'agite
mon thrène effleurer de vapeurs ta cendre
quia nescio ubi te posuerunt.

Ton œil ne voit point d'anges. Dieu
ne peut puisqu'il te vaincra te convaincre.
O salvum fac temetipsum et nos !

Les blancheurs des corymbes
gisent sur le sol de nivôse, neige
immense et pataugée de sang avec
la ville au loin tapie contre un ciel jaune.

Le monde est aux violences.
La trompe rauque au bois de Saurupt sonne.
Regnum tuum non est de hoc mundo.

L'herbeux Sussex plaint ses pâtres dans l'Ile
qui nous tourne un vieux dos d'humide craie
depuis que tes archers saxons l'oublient
sous les baisers des puissants freux hiémaux.

Partiti sunt vestimenta tua.
La bise emporte en mèches ta Toison
pendre aux chancreux buissons ibères,
et ta fille au bras d'un sauveur !

Le loup qui t'a déchiré sur la glace
laisse à la boue du dégel tes lambeaux
dont geint ta mère en sa fosse. Ah! t'absolve
la Face à qui, détramé, tu ressembles.

Puisqu'est brisé le soc de ta mâchoire
l'art, Téméraire, est d'être Taciturne
et tenebræ factæ sunt in terram.

JEAN GROSJEAN

*
* *

L'ŒUF OU LE DEMI-ŒUF?

L'abondance du fer forgé noir ou argent, rarement vert; toutes ces balustrades qui montent à l'assaut des façades; la rocaille, les cariatides, les acanthes et les fûts cannelés; les frontons en demi-cercles, décorés de têtes solaires ou angéliques, les toits sommés de dômes et de cabochons, il y a partout, dans la ville, un air de fête royale. Le baroque second Empire est marié au style classique qui s'agrémente de fantaisies locales, d'une riche décoration, ici et là, d'une redondance plaisante, mais l'un comme l'autre de ces styles ont la passion du fer assoupli en ses millions de courbes, de boucles, de queues tordues, de trèfles, de corbeilles et de fleurons.

Sur les immeubles, autour de l'Œuf, le terre-plein célèbre, ayant la forme allongée, étrécie au petit bout d'un œuf de grand pingouin, tous ces reliefs, le soir, l'éclairage frisant les suscite, monde olympien dans une eau ambrée.

Puis-je regarder les « Trois Grâces » d'Étienne Antoine sans songer à la statue équestre de Louis XIV, qui s'élève sur le Peyrou, et particulièrement au volumineux cheval dont les formes tendues paraissent devoir craquer d'un moment à l'autre? La ville s'équilibre sur ces deux pivots, le destrier vert sombre, qui, d'un œil, toise l'arche du Pic Saint-Loup, de l'autre, contemple hautainement la mer, et les Grâces calmes, discrètes, toutes à leur pensée de marbre et d'eau.

Montpellier existe d'abord — est-ce pour moi seul? J'en doute — par le rapport et le contraste de son haut et de son bas, de l'esplanade ordonnée souverainement d'où l'on

domine les toits de tuiles rondes, deux allées de platanes récemment ébranchés qui, sous l'écorce aux taches marbrées, paraissent des bêtes fauves, lorsqu'ils sont vus à travers les fortes grilles turquoise, et de la comédie, ses façades sculptées, illustrées, festonnées, les lanterneaux garnis de pointes et de cornes ainsi que les casques gaulois, gardant les portes du théâtre, son Œuf enfoncé dans la terre, ou plutôt son Demi-Œuf, puisqu'il présente une face plane aux semelles des passants.

Hier après-midi, je traversais le terre-plein et je me demandais si ce Demi-Œuf est compact, dur à l'instar d'un granit d'Égypte ou s'il est creux, enferme le vide, une conque d'obscurité, une grande oreille enregistreuse.

ANDRÉ MIGUEL

* * *

HERMÈS

Enfin les Noces du losange
De cuivre, de mercure et d'or
Avec le fuyant décagone
Sous le sourire des sept anges
(c'est celui qui reçoit qui donne)
Et la lévitation des corps
Aux sons d'une marche captive
Mes laisses, mes colliers brisés,
Brillent ce soir dans un ciel pur
Signant le nom de mon bel Yves
A l'ouest, au nord, au sud, à l'est,
Quatre étoiles d'un éclat dur
Scandant un allegro céleste

FRANCE FITZ-GEORGE

* * *

PROCÈS DE L'HERMAPHRODITE

L'Hermaphrodite, c'est au Sénégal le babilan pour cause anatomique. Donc un hermaphrodite de réputation, *ouolof* et par conséquent de statut islamique, a été le mari de six femmes qui toutes, les unes après les autres, n'ayant pu être

mères de ses œuvres, ont obtenu le divorce après refus chaque fois de l'époux de subir l'épreuve de la *chambre*.

La preuve de l'impuissance maritale peut en effet être établie devant le tribunal indigène, qui dispose à cette fin d'une chambre *ad hoc*, où les époux cohabitent pendant une nuit, à la suite de laquelle les experts viennent le lendemain faire le constat. Le mari accusé peut bénéficier au préalable d'un délai de douze mois pour essayer de *se rétablir*; mais, de toutes façons, s'il refuse de passer par la *chambre*, le divorce est immédiatement prononcé en faveur de la femme. Cette épreuve judiciaire, absolument pareille à celle qui, dans notre ancienne jurisprudence, portait le nom de *congrès* et fut abolie en 1667, choqua la pudeur de Boileau. Voyez la Satire VIII :

Et jamais juge entre eux ordonnant le congrès
De ce burlesque mot n'a sali ses arrêts.

Mais n'y a-t-il point dans cet exemple de droit coutumier une exigence de la preuve et un souci d'impartialité qui font honneur à une sagesse patriarcale?

Or, voilà que le *ouoloj* en question convole en justes noces avec une septième épouse, qui met un garçon au monde au bout d'un an. Sur quoi il meurt. Peut-être après l'effort qu'il a fait pour *se rétablir!* Qu'en sait-on? D'où procès en succession devant le tribunal indigène. Parties : d'un côté les parents du défunt, de l'autre la veuve au nom de l'enfant. Les parents se disent héritiers en droit coranique, du fait que l'enfant ne peut être que le fruit d'un adultère. Pour faire la preuve ils demandent le témoignage des embaumeurs. Ceux-ci se récusent, n'ayant pas été convoqués pour les obsèques. Les demandeurs se retournent vers les embaumeuses. Ils triomphent; c'est elles qui ont opéré; bien que, pour ne pas se compromettre, elles prétendent n'avoir rien vu, il y a présomption que l'homme était une femme. Ils gagnent le procès. La veuve fait appel devant le tribunal de première instance de Dakar, et son avocat apporte à la barre l'acte de naissance de l'enfant enregistré devant l'état civil de la mairie de sa résidence. C'est alors le Code Napoléon qui fait loi : *pater is est quem nuptiae demonstrant*, en droit romain. L'enfant, ainsi légitimé, héritera.

ARMAND LUNEL

TEXTES

MON PORTRAIT HISTORIQUE ET PHILOSOPHIQUE

Louis-Claude de Saint-Martin, le *Philosophe inconnu*, commença en 1789, âgé de quarante-six ans, de tenir son journal; les dernières lignes de celui-ci ont été tracées peu de jours avant sa mort, qui advint le 14 octobre 1803. Dans ce journal qu'il avait lui-même intitulé *Mon portrait historique et philosophique*, le fameux théosophe d'Amboise a consigné, disait-il, « les événements de ma vie et les pensées que j'ai reçues en différents temps ». La succession des articles du *Portrait* ne respecte, comme l'auteur le précise encore, aucun ordre que celui dans lequel sa mémoire lui a restitué ses souvenirs, et où son esprit a perçu les idées, tantôt naïves tantôt sublimes, dont il ne revendiquait pas le mérite.

L'originalité de la doctrine saint-martinienne, épanouie au siècle des lumières et toute fondée sur la croyance en l'illumination, est éclatante; la personnalité du bon Saint-Martin est des plus attachantes; son influence enfin fut grande, en son époque et jusqu'à nos jours à travers le XIX^e^ siècle; l'on n'a pas fini d'en reconnaître les traces souvent inattendues.

Pour l'intelligence de la doctrine et pour une approche sympathique de l'homme, le *Portrait* fournit une aide sans pareille. Or, de ce texte capital, seuls des extraits soigneusement expurgés eux-mêmes avaient été publiés en 1807, par un petit-cousin très conformiste. Nous avons eu la bonne fortune de découvrir en Allemagne le manuscrit autographe du *Portrait*, dont une édition complète paraîtra prochainement [1].

C'est avec joie que nous proposons aux lecteurs de la N.R.F., en primeur, quelques fragments inédits bien propres, nous semble-t-il, à nourrir la ferveur des amis de Saint-Martin, bien

1. Aux Éditions René Julliard.

propres aussi, nous l'espérons, à guider les hommes de désir vers la fréquentation d'un philosophe plus méconnu qu'inconnu, qui passa parfois pour sorcier, mais en qui Sainte-Beuve discernait — combien plus justement ! — « un homme, et un homme simple ».

ROBERT AMADOU

Tous les hommes peuvent m'être utiles, il n'y en a aucun qui puisse me suffire. Il me faut Dieu.

Mon plus grand charme eut eté de rencontrer des gens qui devinâssent les verités, car il n'y a que ces gens-là qui sont en vie.

Les mêmes personnes sont quelquefois revoltées de mon orgueil et dans l'admiration de ma modestie; si ces personnes s'elevoient un peu plus haut, peut-être ne seroient-elles plus embarassées sur mon compte; car ce que je sens est plus beau que de l'orgueil.

On ne m'a donné de corps qu'en projet.

Il m'a fallu continuellement moissonner où on n'avoit point semé pour moi.

Il y a eu deux êtres dans le monde en presence desquels Dieu m'a aimé; aussi quoique l'un de ces deux êtres fût une femme, (ma B.) j'ay pu les aimer toutes deux aussi purement que j'aime Dieu, et par consequent les aimer en presence de Dieu; et il n'y a que de cette maniere-là dont l'on doive s'aimer, si l'on veut que les amitiés soient durables.

J'ay eté moins l'ami de Dieu que l'ennemi de ses ennemis, et c'est ce mouvement d'indignation contre les ennemis de Dieu qui m'a fait faire mon premier ouvrage.

On ne peut jamais prononcer sur la mesure de quelqu'un qui est doux et reservé, à moins que ce ne soit à son avantage. Or comme ce sont deux manieres d'etres que je me suis souvent entendu accorder, j'en dois conclure que tous ceux qui m'ont condamné se sont trop pressés.

J'ay eté attendri un jour jusqu'aux larmes à ces paroles d'un predicateur : comment Dieu ne seroit-il pas absent de nos prieres, puisque nous n'y sommes pas presents nous-mêmes?

Il y a en moi une si grande ardeur pour l'avancement du regne de Dieu, que j'ay souvent prié la main suprême d'operer par moi quelques-unes des œuvres que le monde taxe de folies, et qui sont malheureusement presque toujours les seules capables de frapper les sages eux-mêmes, tant l'etre intérieur sommeille en nous, et est l'esclave de l'homme extérieur.

Tous les hommes auroient du etre des medecins les uns pour les autres. Je crois que dans cette repartition de proprietés curatives, la mienne eut eté de guérir les maux de *tête*. Quant aux maux de *cœur*, c'est Adam qui les a donnés à toute sa posterité, aussi a-t-il fallu une puissance bien supérieure à la sienne pour les guerir. C'est-à-dire qu'il a fallu le cœur de Dieu.

J'ay dit souvent comme les foibles et les paresseux : le plus grand présent que Dieu puisse faire à l'homme c'est celui des circonstances. Mais j'ay dit aussi d'autres fois : tous les presents ont eté faits à l'homme puisque Dieu lui a donné l'etre.

Je n'ay eu que deux postes dans ce monde : sçavoir le paradis ou la poussiere; je n'ay pas sçu demeurer dans les postes intermediaires; voilà pourquoi j'ay

eté si peu connu, du plus grand nombre, et que ceux qui m'ont approché m'ont toujours blamé ou loué avec excès. Je pourrois dire en d'autres termes que je n'ay eu que du divin et du terrestre, et point d'astral.

La nature de mon ame a eté d'etre extremement sensible, et peut-être plus susceptible de l'amitié que de l'amour. Cependant cet amour même ne m'a point eté etranger; mais je n'ay pu m'y livrer librement comme les autres hommes, parce que parce que [sic] j'ay eté trop attiré par de grands objets, et que je n'aurois pu jouir reellement de la douceur de ce sentiment qu'autant que le sublime appetit qui m'a toujours devoré auroit eu la permission de se satisfaire; or c'est une permission que des *maitres sacrés* m'ont toujours refusée. Enfin je n'aurois voulu me livrer au sensible qu'autant que mon spirituel n'auroit pas paru crime et folie. Oh si ce spirituel eut eté à son aise, quel cœur j'aurois eu à donner!

J'ay changé sept fois de peau etant en nourrice; je ne sçais si c'est à ces accidents que je dois d'avoir si peu d'astral. En outre je n'avois dans cet age que les digestions les plus imparfaites; c'est là sans doute ce qui m'a valu une constitution foible quoique susceptible de toutes les passions de la matiere.

Le bonheur inexprimable que j'ay reçu de la Providence est d'avoir eté tellement attelé au *char* que je n'en ay jamais eté delié, quoique j'aye quelquefois sommeillé, que je me sois quelquefois arreté, et que je me sois laissé souvent detourner par les charmes trompeurs des pays que je parcourois, ou abbattre par les fatigues de la route; mais comme j'etois toujours attelé, le moindre coup de fouet me fesoit reprendre vigueur, et continuer mon chemin.

Le sort et la fortune sont pour moi dans ce bas monde comme un vaisseau de conserve qui fait route avec moi pour me procurer des secours et des subsistances au besoin; mais qui doit aller ainsi à coté de moi jusqu'au port, en m'offrant toujours de belles esperances, et cependant ne pouvant jamais mettre une chaloupe à la mer pour me soulager dans ma *vraie detresse*, tant l'orage est violent, et les flots agités.

Je n'ay pas eu le don de montrer l'esprit qui nous accompagne et nous suit partout, en nous environnant sans cesse de ses œuvres physiques, sensibles, et effectives, mais j'ay eu par la grace de Dieu le don de demontrer cet esprit et la certitude de ses actes reels et constants autour de nous; et ces preuves-là sont ecrites dans l'intelligence de tous les hommes.

La Divinité ne m'a refusé tant d'astral que parce qu'elle vouloit etre seule mon mobile, mon element, et mon terme universel.

Presque toutes les circonstances de ma vie m'ont prouvé qu'il y avoit sur moi un décret qui me condamnoit à ne faire qu'approcher de mon *but* et à ne le pas toucher. Mais je n'avois pas encor découvert l'esprit de ce decret. C'est aujourd'hui 31 janvier 1792 que cette connoissance m'a eté donnée. Elle m'apprend que ce decret a eté porté sur moi par une prudence de la sagesse; car si j'avois eu des circonstances aussi favorables que mon esprit etoit facile, j'aurois percé plus loin qu'il ne convient à un etre en privation, et j'aurois communiqué ce qui doit peut-être rester encor caché, tant mon astral etoit transparent. Je ne parle pas des sciences humaines dans lesquelles j'aurois pu aussi trop sejourner, et qui m'auroient pu nuire en plus d'un sens.

Trois personnes ont voulu que je me mariâsse, et ces trois personnes sont une demoiselle que j'appelle l'ange, moi, et le diable; mais une quatrieme personne ne l'a pas voulu, et l'emportera selon toute apparence sur les trois autres, car cette quatrieme personne est le bon Dieu qui n'a cessé de renverser tous les projets des desirs humains et temporels qui nous gouvernoient tous trois, et de venir au secours de mes foiblesses en me préservant lui-même de moi.

Plusieurs fois dans ma vie j'ay dit que je remerciois Dieu de deux choses; la premiere de ce qu'il avoit des chefs, la seconde de ce que je ne l'etois pas. Je me suis confirmé plus que jamais dans ce sentiment le vendredi 3 fevrier 1792, comme deputé de la Société philantropique du Roi.

Mon vrai dissolvant au physique c'etoit du lait. Et en effet c'est avec du lait que plusieurs fois dans ma vie je me suis gueri de la fievre, tandis qu'avant de connoitre mon temperament je me suis inutilement laissé traiter pes les medecins qui ne me gurissoient point. Je puis dire qu'au moral c'est encor le même dissolvant qu'il me faudroit, puisqu'avec la douceur seule on peut me faire sortir de moi-même. Mais les hommes que j'ay vus l'ont si peu cru pour la pluspart, qu'ils me donnoient presque toujours ce qu'il ne me falloit point. Aussi ils m'ont fait pour ainsi dire continuellement rentrer en moi-même, et puis ils m'accusoient ou d'etre trop boutonné, ou d'être orgeuilleux. Peauvres hommes, combien vous vous etes trompés sur mon compte!

Dès les premiers pas que j'ay faits dans la carriere qui m'a absorbé tout entier, j'ay dit : *Ou j'aurai la chose en grand, ou je ne l'aurai pas.* Et depuis ce

moment j'ay eu plusieurs raisons de croire que ce mouvement n'etoit pas faux.

Il est bien clair que ma *croix* etoit un décret puisque je ne pouvois ni l'eviter, ni la combattre, et c'est ainsi que doivent etre toutes les croix, sans quoi on ne nous auroit pas dit de les porter.

Dans l'ordre de la matiere j'ay eté plustot sensuel que sensible; et je crois que si tous les hommes etoient de bonne foi, ils conviendroient que dans cet ordre-là il en est d'eux comme de moi. Quant aux femmes, je crois que c'est communément le contraire, et qu'elles sont disposées naturellement à etre plus sensibles que sensuelles.

C'est une verité que je suis venu dans ce monde avec dispense, comme je l'ay dit plusieurs fois. On a même porté l'attention jusqu'à me découvrir les merveilles secrettes dans lesquelles nous vivons, et cela sans me faire travailler pour les acquerir, et surement dans l'intention de m'epargner toute surprise lorsque le moment sera venu pour moi de me reunir à ces magnificences.

J'ay bien senti que nous devions tout diviniser autour de nous si nous voulions etre heureux, et dans les mesures de la verité; mais j'ay senti aussi qu'au lieu de remplir cette loi essentielle, nous materialisions Dieu tous les jours, et que nous l'immolions sans cesse sur l'autel de tous les objets qui nous environnoient.

J'ay reçu de la nature trop peu de physique pour avoir la bravoure des sens. Mon ame animale même etoit trop foible par nature, et a eté trop mal gouvernée par mes supérieurs et par les circonstances,

pour s'elever jusqu'à l'heroisme, et même jusqu'à l'intrepidité ordinaire parmy les hommes. Mais mon ame divine a tellement eté cherie et favorisée de Dieu, que c'est lui qui a tout fait pour moi dans mille evenements de ma vie, de façon qu'avec les secours qu'il veut bien me donner, malgré mes fautes, et mes souillures, je me trouve au-dessus de toute crainte et rempli de toutes sortes d'assurances.

Les trois quarts et demi des hommes n'ont pas vu que j'etois un homme *impatient de la justice* et en même tems, soit par nature, soit par education, très craintif de leur deplaire, et de blesser leurs passions, tandis que je ne cherchois qu'à reveiller leur activité et leur zele pour la conquête du *royaume* de Dieu.

On a pris la précaution de me tuer, même en me fesant naitre, et cela, afin que j'eusse moins de travail à faire pour mourir. Néantmoins ma constitution etoit saine, ou peut-être etoit-elle trop foible pour essuyer les chocs si ordinaires aux gens robustes. Aussi j'ay dit plusieurs fois que je ne me portois pas assez bien pour etre malade.

Les livres que j'ay faits n'ont eu pour but que d'engager les lecteurs à laisser là tous les livres sans en excepter les miens.

Il y a eu un moment où j'ay cru que ma puissance pharaonique alloit me rendre la liberté; mais j'ay payé bien cher cette croyance.

Toutes les circonstances de ma vie ont eté comme des echelons que Dieu plaçoit autour de moi, pour me faire monter jusqu'a lui; car il ne vouloit pas que je reçusse de joyes, de consolations, de lumieres, et de bonheur reel par aucune autre main que par la

sienne; et son seul objet etoit que je vécûsse, et que je demeurâsse exclusivement avec lui. Verité ecrite, dès mon plus bas age, dans ma destinée, et qui n'a fait que se developper à toutes les epoques de ma vie.

Peu de gens ont eu la patience et la sagesse d'attendre jusqu'à *la cristallisation* de mes idées pour s'assurer de quelle nature etoit mon *sel*. Ils ne m'ont jugé que sur les scories dont il etoit mélangé. Cependant si l'on ne porte pas son coup d'œil jusqu'à ce resultat, on n'a aucune connoissance positive ni sur les choses, ni sur les personnes.

Comme c'etoit dans l'intelligence de la parole que j'avois reçu quelques graces, c'est dans l'usage de cette parole que j'ai du etre contrarié, et surtout dans les circonstances qui auroient pu m'en procurer les avantageux développements, parce que notre ennemi qui est prince de ce monde, et qui en dispose, ne manque jamais de nous gêner et de nous attaquer dans l'objet même auquel nous sommes appellés, et dans l'espece de don qui nous est accordé.

Grace à Dieu, j'ay reconnu pourquoi le sort m'avoit refusé toutes ces circonstances qui m'auroient aidé à me développer dans le genre de mon objet essentiel, et même à acquerir aussi beaucoup dans le genre des objets d'agrément pour l'esprit; c'est que je me serois trop jetté par là dans l'extérieur, je n'aurois vecu soit divinement, soit spirituellement que dans l'extérieur, et l'on vouloit que mon œuvre fût toute centrale et invisible.

On a voulu me juger avant que je fûsse né de nouveau; ce n'est cependant qu'alors que notre nature radicale se fait connoitre.

Je n'ay rien de plus que les autres hommes. J'ay senti qu'eux et moi nous etions tous, les fils de Dieu. Seulement j'ay eu tellement la persuasion de la noblesse de cette origine que j'ay tâché de mon mieux de conserver quelques lambeaux de mon extrait baptistaire.

A la lecture des *Confessions* de J.-J. Rousseau j'ay eté frappé de toutes les ressemblances que je me suis trouvées avec lui, tant dans nos manieres empruntées avec les femmes, que dans notre gout tenant à la fois de la raison et de l'enfance, et dans la facilité avec laquelle on nous a jugés stupides dans le monde quand nous n'avions pas une entiere liberté de nous developper. Mais les différences que j'ay trouvées aussi entre nous deux; c'est la constance avec laquelle il suivoit un objet quand il l'avoit entrepris, constance que je n'ay pu avoir que forcément, et dans l'attrait urgent qui m'a dominé; c'est la richesse de son stile et le force de ses expressions, c'est la facilité avec laquelle il formoit ses attachements, tandis que je n'en ay pu former de réels qu'avec ceux en qui je trouvois des traces de la sagesse et de l'esprit de Dieu. Je crois que cet homme valoit mieux que moi, et que s'il avoit reçu les mêmes graces que moi il en auroit fait un meilleur usage. Quant aux dons de l'esprit, je crois que le mien etoit aussi facile que le sien, mais que je n'aurois jamais approché de sa profondeur si l'on ne m'eut ouvert des portes qui m'ont montré ce que ni Rousseau ni tant d'autres ne soupçonnerent jamais d'exister. Ma plume aussi n'etoit pas si lente et si tardive que la sienne. J'ay souvent ecrit du premier jet, et même c'est ordinairement ce que j'ay ecrit de meilleur. Pour son physique il a eté mieux traité que moi par l'astral, et cela a eté la source de sa grande sensibilité qui a eté plus remuée

par rapport à ce monde, tandis que la mienne l'a eté plus par rapport à l'autre. Notre temporel a eu quelque similitude, vu nos positions différentes dans ce monde; mais surement s'il s'etoit trouvé à ma place avec ses moyens, et mon temporel, il seroit devenu un autre homme que moi.

Dans mon enfance, et même dans ma jeunesse j'ay menti quelquefois à mon pere, par foiblesse et par timidité, parce que ce pere si respectable et si tendre avoit cependans si peu connu mon caractère, qu'il ne m'inspiroit que de la terreur là où il eut pu si facilement m'inspirer de la confiance. (Temoins l'histoire du couteau.) Depuis cet age j'ay tellement repris mon gout naturel pour la verité que c'est elle que j'aime par-dessus tout, et que je me fais plus de plaisir et plus de bien en disant vrai même contre moi, qu'en mentant à mon avantage.

De toutes les routes spirituelles qui se sont offertes à moi, je n'en ay pas trouvé de plus douce, de plus sûre, de plus riche, de plus féconde, de plus durable, de plus divine que celle de la pénitence, et de l'humilité.

Je suis si foible que j'aurois eu continuellement besoin que l'on me poussât pour me faire avancer, et je n'ay presque jamais rencontré que des gens qui couloient au contraire me repousser, et me faire reculer; Dieu le sçait, si ces gens-là avoient pu me connoitre, ils se seroient mis à genoux pour me prier de continuer.

J'ay reconnu que c'etoit une chose très salutaire, et même très honorable pour un homme que d'etre, pendant son passage icy-bas, un peu balayeur de la terre.

CLAUDE DE SAINT-MARTIN

VIENT DE PARAITRE

JOSEPH PEYRÉ

LES LANCIERS DE JEREZ

roman

Un Cadet de Béarn en Andalousie

Collection " L'AVENTURE VÉCUE "

NORBERT CASTERET

MA VIE SOUTERRAINE

MÉMOIRES D'UN SPÉLÉOLOGUE

Illustré de 24 pages hors-texte

Une nouvelle collection

VUES CHRÉTIENNES SUR...

dirigée par l'Abbé SAINSAULIEU

Un regard en profondeur sur le monde qui nous entoure
Un regard utile sur le monde où nous vivons

CHANOINE GARAIL

LE MARIAGE

replacé dans son contexte humain et divin
ne se réduit plus à un contrat

YVES BROSSARD

LE SPORT

Comment l'idéal sportif rejoint finalement l'idéal chrétien

Flammarion

le tome III
vient
de paraître

GRAND LAROUSSE

encyclopédique

700 spécialistes éminents collaborent à ce monumental dictionnaire **en 10 volumes** 21 x 27 cm.

10 000 pages - 450 000 acceptions - 23 000 illustrations et cartes en noir - 300 hors-texte et 100 cartes en couleurs.

toute la langue française - toutes les connaissances humaines

un incomparable instrument de travail et de culture

larges facilités de paiement pour la souscription aux 10 volumes

CHEZ TOUS LES LIBRAIRES

LIBRAIRIE GALLIMARD

15, bd Raspail, 15
PARIS (7e)
LIT. 24-84 Métro : BAC

★

Vient de paraître
le catalogue n° 32
de

LIVRES RARES

Autographes
Manuscrits

Préface de
Gérard BAUËR
de l'Académie Goncourt

★

Achat au comptant
de
BEAUX LIVRES

STOCK
publie :

WILLIAM SHIRER

Le Troisième Reich

des origines à la chute

La première histoire
complète
de l'Allemagne nazie
écrite d'après les
documents officiels
saisis par les armées
alliées

Une œuvre monumentale

PRIX RAINIER III DE MONACO

Jean DUTOURD

pour l'ensemble de son œuvre

★

Romans

UNE TÊTE DE CHIEN
AU BON BEURRE
DOUCIN

Nouvelles

LES DUPES

Essais

LES TAXIS DE LA MARNE
LE FONDS ET LA FORME
tomes I et II
L'AME SENSIBLE

Théâtre

L'ARBRE

nrf

vient

de paraître

HISTOIRE UNIVERSELLE

en 2 volumes

sous la direction de Marcel DUNAN, de l'Institut; avec la collaboration de J. PIVETEAU et M. BAUMONT, de l'Institut, professeurs à la Sorbonne; J. DELORME, agrégé d'histoire, docteur ès lettres; R. FOSSIER, L. MAZOYER, G. RUHLMANN, agrégés d'histoire; R. RISTELHUEBER, ministre plénipotentiaire; F. SOUCHAL, archiviste-paléographe.

Cette magistrale synthèse, enrichie d'une illustration de tout premier ordre, donne à l'homme moderne, pour la première fois, une vision "panoramique" de son histoire; la méthode des "grandes tranches horizontales" permet en effet de faire revivre, simultanément, époque par époque, toute l'aventure humaine.

2 volumes reliés (21x30 cm) sous jaquette en couleurs, 820 pages, plus de 1 000 illustrations et cartes en noir, 40 hors-texte en couleurs, index général.

facilités de paiement

COLLECTION IN-QUARTO LAROUSSE

CHEZ TOUS LES LIBRAIRES

MONTHERLANT

LE CARDINAL D'ESPAGNE

pièce en 3 actes

" Je crois bien que nous venons de voir la pièce la plus simple, la plus pure, la plus haute, la plus homogène, la plus forte, la plus royale de Montherlant. "

JEAN-JACQUES GAUTIER (*Le Figaro*)

nrf

✳ AVEC LE SERVICE S. N. C. F.

train + auto

LES AVANTAGES DU TRAIN

- *100 de moyenne*
- *des horaires commodes*

LES AVANTAGES DE L'AUTO

et vous prenez le volant en descendant du train

SNCF

SERVICE S. N. C. F.
DE VOITURES
SANS CHAUFFEUR

* *A PARIS ET DANS 130 VILLES*

35 60

LE TRAIN FAIT GAGNER DU TEMPS

PRIX DES LIBRAIRES DE FRANCE 1961

ANDRÉE MARTINERIE

Les autres jours

roman

nrf

LA NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

PILATE

Mardouk

A la tombée de la nuit, Pilate se fit porter en litière à la villa de Mardouk. La ville était tranquille. Le soleil et la chaleur, la fatigue et la faim avaient eu raison de l'obstination populaire. Mais ce n'était que partie remise : le Procurateur ne l'ignorait pas. Pour l'heure, la soirée était fraîche et promesse de fraîcheur. Les premières étoiles perçaient le bleu sombre du firmament. Les belles-de-nuit s'ouvraient, les hibiscus se refermaient. Cet ordre simple, immuable, emplit le cœur de Pilate d'un sentiment de sérénité, qu'il goûtait rarement. Il avait plaisir à imaginer la relève des fleurs et s'efforçait de la surprendre en guettant les odeurs nouvelles.

Il était déjà dans le jardin et les parfums neufs étaient surtout ceux des fleurs qu'y cultivaient les serviteurs de Mardouk. Celui-ci attendait Pilate sous le portique de la maison. La brise agitait les palmes des dattiers comme de grandes araignées lasses. Un paon s'endormait dans l'ombre. Sur une table basse de très jeunes amandes qu'il fallait croquer avec l'écorce duveteuse remplaçaient les fruits rouges à

noyau que Lucullus naguère avait importés à Rome et que Mardouk, en leur saison, se plaisait à prodiguer à ses hôtes.

Après les salutations, Mardouk fit un signe. Un serviteur tira une masse sombre de la citerne voisine :

— J'ai suivi le conseil du poète, dit le Chaldéen : *L'outre en peau de bouc maintient frais le vin blanc.*

Il continua, par jeu :

Les citrons couleur d'huile et à saveur d'eau froide
Pendaient parmi les fleurs des citronniers tordus.

Il montra les arbres à l'appui de la citation et commanda d'emplir les coupes. Une luciole traversa les ténèbres naissantes.

Pilate raconta l'arrestation du Prophète, l'entrevue avec Anne et Caïphe, qu'il accusa, sans détour, de perfidie, certain qu'il parlait à un convaincu. Il rapporta les conseils de Ménénius, l'interrogatoire du prisonnier et ce qui s'en était suivi, puis, en manière d'intermède, le songe de Procula et enfin, aussi complètement que sa mémoire le lui permit, l'étrange discours de l'énergumène venu l'adjurer de s'associer à lui pour assurer l'accomplissement des Écritures en faisant crucifier le Rédempteur.

De quel rachat s'agissait-il ? Mardouk avait-il entendu parler de ces étranges conceptions ? Étaient-elles répandues ? Existait-il vraiment des sectes qui professaient qu'un Roi des Juifs, à la fois Fils de Dieu, dût mourir sur la croix ? Mardouk connaissait assez la loyauté du Procurateur pour être sûr que celui-ci ne ferait pas un usage politique (et encore moins policier) des informations qu'il recevrait de lui.

Mardouk le rassura. Il estimait fort Pilate et le savait en ces matières d'une délicatesse des plus incompatibles avec ses fonctions. Il pensait même que Rome devait faire assez peu de cas de la Judée pour y envoyer des gouverneurs dans la vie desquels la curiosité désin-

téressée tenait tant de place. Pour l'essentiel, la relation du Romain, pourtant assez infidèle, ne l'étonna pas outre mesure.

— Votre prophète doit être un Essénien, dit-il. Savez-vous qui sont les Esséniens?

Pilate ignorait les Esséniens, les Sabéens, les Sadducéens, et ne se doutait pas davantage que le paon, maintenant endormi dans un coin de la terrasse, était vénéré comme l'Esprit du Mal et comme le Prince de ce Monde par des communautés paisibles des bords de l'Euphrate et du Tigre. Ses précepteurs avaient surtout pris soin qu'il lût Platon et Homère.

Mardouk expliqua qui étaient les Esséniens. Ils espéraient l'avènement d'un Maître de Justice dont le règne entraînerait une profonde et décisive métamorphose du cœur des hommes. Ils condamnaient l'usage de la violence et enseignaient la fraternité universelle. « Si l'on te frappe sur la joue droite, disaient-ils, tends la joue gauche. » Ils croyaient à l'immortalité de l'âme et allaient répétant que la première loi est d'aimer son prochain comme soi-même pour l'amour de Dieu.

La nuit était tombée. Les lucioles maintenant nombreuses, par plongées et remontées soudaines, inauguraient leur danse de phosphore. Des serviteurs avaient apporté des torches de résine à l'odeur vanillée. Ils remplissaient les coupes chaque fois qu'elles étaient vides.

— Il n'y aura plus de maîtres ni d'esclaves, continua Mardouk. Voilà ce qu'ils annoncent. Si leurs prédictions, qui ne sont que leurs espoirs, se réalisent, les relations entre les hommes seront transformées à jamais. Comme vous le savez, je passe mon temps à étudier les religions. Je vous le dis sérieusement : le meilleur de l'homme est dans celle-ci, et, si je ne croyais pas à toutes, je demanderai le baptême, qui est le rite

qui introduit dans leur communauté. Je vous le jure, Procurateur, si cette religion triomphe, on ne comptera plus les années à partir de la fondation de Rome, mais à partir de la naissance du Maître de Justice. Avec raison, selon moi, car cette date aura été marquée effectivement par un événement de plus de conséquences que la fondation d'une capitale.

Pilate entendit l'insolence sans ciller. Le vin le portait à l'indifférence. Puis, dans ce jardin, il tenait à honneur d'oublier et de faire oublier à son hôte qu'il représentait la puissance romaine. D'autre part, il s'était passionné, plus jeune, pour les spéculations étrusques qui assignaient une fin aux cités et aux empires comme aux individus et qui pronostiquaient la date exacte de la chute de Rome. Enfin, il suivait des yeux le ballet vert des lucioles.

Mardouk était lui-même légèrement grisé, à la fois par le vin, par le tour pris par la conversation et par l'étrange état de réceptivité où il devinait son interlocuteur. Il se mit à développer les éventuelles conséquences d'une victoire de la doctrine nouvelle, sa diffusion chez les humbles, l'inquiétude des pouvoirs publics, les persécutions inévitables, le courage des martyrs, les patriciens et les consulaires atteints à leur tour comme par une irrésistible épidémie, enfin la conversion de l'Empereur, puis le sursaut des anciennes confessions, leur obstination inutile, leur lente disparition. Pour rendre son récit vivant et pour persuader davantage, il se prit à décrire les catacombes. Soudain, il put expliquer le rêve de Procula. Il évoqua la vie des fidèles traqués et prononça le nom grec du poisson qui réunit dans l'ordre les initiales des mots signifiant dans la même langue « Jésus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur ».

Comme par contraste, il raconta ensuite les Blemmyes qui, au Sud de l'Égypte, menaient une vie farouche et qui auraient obtenu, sous Marcien, un traité qui leur

permettait d'emmener chaque année dans leurs rochers inaccessibles, la statue d'Isis révérée dans l'île de Philæ. Après plusieurs mois, ils la ramenaient en grande pompe au sanctuaire. Le triomphe de la religion nouvelle pendant longtemps n'avait pas modifié la coutume, expliqua Mardouk, et les derniers prêtres païens, comme on les appellerait alors, grâce à la terreur inspirée par une tribu sauvage, prolongeraient, par miracle, une liturgie interdite. A la fin, l'évêque de Smyrne, après le massacre des Blemmyes par les Nubiens, prendrait possession de l'îlot, procéderait à la substitution des cultes, disperserait au loin les prêtres qui, à l'abri des murs du temple, menacés tous les jours par le jeune fanatisme, n'auraient eu pour joie, deux fois par an, que l'arrivée et le départ de leurs protecteurs hirsutes, le débarquement des offrandes solennelles et la précieuse piété de guerriers grimaçants, à la face peinte et aux dents sciées.

Mardouk avait l'impression de conjecturer, d'inventer des hypothèses plausibles. Mais son esprit était moins actif qu'il ne le croyait. C'était pour lui l'inverse de ce qui se passe en rêve, lorsque le dormeur croit lire dans un livre inexistant un texte qu'il crée au fur et à mesure. Le rêveur est alors persuadé que le texte lui est procuré et qu'il ne fait qu'en prendre connaissance, glissant d'une ligne à l'autre et tournant les pages du volume qu'il tient entre les mains. Pour Mardouk, c'était le contraire. Il était convaincu qu'il imaginait tout, mettant à contribution à la fois son savoir et son intelligence. Mais, en réalité, tout était pour lui irrésistible et se présentait de soi-même à son esprit sans qu'il y fût pour rien. Il ne déduisait, ni ne présumait, ni n'induisait. Il ne faisait que percevoir un immense spectacle invisible, s'offrant à lui sans qu'il en eût conscience.

Tous les événements futurs, — l'histoire possible, —

lui étaient proposés simultanément, aussi fugaces, aussi ténus que les lueurs furtives des lucioles, s'allumant, s'éteignant comme une rapide écriture aussitôt effacée, faisant douter qu'elle ait été jamais tracée et encore moins qu'elle ait pu correspondre à on ne sait quel inimaginable alphabet ou à quelque ensemble cohérent de symboles signifiants. Ainsi Mardouk lisait l'évasive, l'évanescente histoire du monde, du moins une des infinies virtualités de cette histoire.

Mardouk dit Hérode et Hérodiade, déposés et exilés dans les froides Pyrénées, à l'autre extrémité du monde, vers les Colonnes d'Hercule, à Lugdunum Convenarum qui s'appellerait bientôt Saint-Bertrand de Comminges, car on nommerait volontiers les villes et les bourgs du nom de ceux qui étaient morts pour le triomphe de la foi nouvelle ou du nom des évêques réputés pour leur piété. Par délicatesse, il tut Pilate, lui aussi destitué par Vitellius, rappelé à Rome, puis exilé et se suicidant de désespoir à Vienne des Gaules, après la mort de Tibère. Il tut également Pilate canonisé, honoré par l'Église éthiopienne le 25 du mois de Sané, soit le 19 juin, Pilate le Confesseur figurant sur le calendrier et le synaxaire avec sa femme Procula, Abroqla dans leur langue rauque, elle pour son rêve, lui pour ses vains scrupules, pour ses inutiles efforts et pour avoir attesté l'innocence du Rédempteur. Beaucoup plus tard, un austère ecclésiastique gallois ou calédonien estimerait monstrueuse pareille promotion.

Mardouk préféra expliquer les problèmes qui allaient accabler les nouveaux pasteurs; il énuméra les hérésies, les conciles, les schismes; il narra la concurrence du pouvoir temporel, la lutte des papes et des monarques, qui porteraient derechef le titre d'empereur. Il décrivit la naissance et l'élan conquérant d'autres religions, la bataille de Poitiers, la bataille de Lépante, les rapides chevaux mongols devant Kiev, devant Cracovie et

devant Vienne du Danube. Il imaginait avec complaisance et facilité cet avenir aléatoire, avançant le plus de noms propres possibles, parce qu'il avait remarqué que les élucubrations les plus invraisemblables sont crues aisément, sitôt qu'on les garantit par des patronymes, des dates, des localisations précises, des chiffres, des références de cadastres et d'éphémérides. Mardouk parlait assez de langues et soupçonnait assez de lois phonétiques ou philologiques pour que les noms qu'il forgeait parussent plausibles, malgré leurs consonnances déroutantes. Il feignait d'articuler avec peine les syllabes de langages encore à naître et s'étonnait cependant un peu de les découvrir chaque fois comme formées d'avance et mises pour ainsi dire à sa disposition.

Les intermittentes étincelles d'émeraude continuaient leurs virevoltes et Mardouk décrivait maintenant les chefs-d'œuvre de l'art qu'une inspiration inédite allait susciter : les porches de Reims et de Chartres, les enluminures d'Irlande et les broderies coptes, les peintures des lupanars d'Éthiopie évoquant la rencontre de Salomon et de la reine de Saba, tant de merveilles si admirables qu'il renonçait à les dénombrer et à les dépeindre. Il imagina (ou crut imaginer) la découverte d'un Nouveau Monde et les péripéties de sa conquête, les vaisseaux délibérément incendiés, l'arbre de la Nuit Triste, l'amour de Malintzi et le triomphe de Cortez. Son désir de puiser le plus possible dans l'opulence offerte lui faisait mêler sans ordre les réussites des arts et les vicissitudes de l'histoire. La confusion venait aussi de ce qu'il voyait tout à la fois et qu'il s'apercevait brusquement qu'il avait oublié de mentionner un fait capital ou un épisode essentiel. En outre, son premier mouvement le portait à donner la préférence à l'étrange ou au déconcertant.

Il anticipait le destin de Byzance et racontait les

marbres de Sainte-Sophie dont les veines symétriques figureraient des chameaux et des démons. Il évoquait la prise de Constantinople par les Turcs (Byzance devait changer de nom), puis l'entrée des Croisés à Constantinople, puis, revenant aux Beaux-Arts et sautant plusieurs siècles, le tableau du peintre Delacroix représentant les Croisés entrant à Constantinople, puis les pages du poète Baudelaire louant le tableau, puis les articles des critiques louant les pages de Baudelaire. Il suivait telle ou telle série dans l'épaisseur transparente du temps. C'était pour lui comme une ébriété.

Mardouk voulait montrer comme tout s'enchaînait jusqu'au plus infime détail et comme la multitude infinie des événements pouvait se trouver implicitement contenue dans une semence imperceptible : le choix du chemin où s'engager lors d'un carrefour décisif. Mais qui pouvait savoir d'avance quelle bifurcation était décisive? Que Pilate prît garde! Peut-être était-ce lui qui allait se trouver à l'un de ces carrefours secrets où un acteur aveugle, négligent ou distrait, orientait pour longtemps le destin de l'humanité entière. Comme surcroît de preuve, Mardouk inventa (ou crut inventer) les noms des théologiens de l'avenir qui consacreraient des dissertations savantes au rêve de Procula, il précisa le titre monotone de ces mémoires, la date et la ville de leur publication, celui de Gotter édité à Iéna en 1704, celui de Johan Daniel Kluge à Halle en 1720, celui de Herbart à Oldenburg en 1735, toutes dates de l'ère future. Il trouva même un nom vraisemblable pour l'écrivain qui, un peu moins de deux mille ans plus tard, reconstituerait et publierait dans la *Nouvelle Revue Française* cette conversation, se flattant sans doute de l'avoir imaginée.

Pilate, buvant et suivant le vol des espiègles lueurs comme pour en déchiffrer les signaux insaisissables, écoutait Mardouk. Il était amusé et reconnaissant. Il

s'abandonnait avec une joie inattendue à ce jeu qui lui eût paru stupide en d'autres circonstances. Il se plaisait à écouter un esprit agile supposer l'histoire entière du monde, sans prétention à prophétiser et par goût de la déduction libre, mais raisonnée : une volupté de connaisseurs. Pilate se félicitait de son idée d'être venu cette nuit chez Mardouk pour oublier ses préoccupations. L'agrément de la soirée dépassait ses espérances. Exaspéré par les fanatiques et les illuminés, il remerciait son hôte de jouer au visionnaire sans affirmer l'être réellement et de présenter comme autant de fictions les précisions qu'il accumulait : noms de rois, de philosophes, de rivières ou de fruits et qui paraissaient si naturels une fois lancés. Mardouk semblait composer l'histoire future comme un poète une épopée, apportant de nouveaux épisodes ou retouchant les anciens pour donner plus de cohérence à l'ensemble. Ces subtilités d'artiste, ces supputations d'expert soumettaient une exquise licence à un contrôle flexible et vigilant. Pareille virtuosité était bien faite pour distraire des ennuis de l'administration !

Pilate, en même temps, ne quittait pas des yeux les insectes verts. Brusquement apparus, ils montaient à la verticale et disparaissaient soudain. Ils se laissaient tomber, obscurs, pour resurgir lumineux presque à ras de terre. On eût dit que le sol en envoyait sans cesse de nouveaux dans un jaillissement continu. Mais c'étaient toujours les mêmes qui jouaient et traçaient, dans les ténèbres, leurs sillages d'émeraude enflammée. Entre deux limites invisibles, les traits rapides se précipitaient, se poursuivaient, s'enchevêtraient et s'affolaient, image de la douceur et de la prodigalité de la nature, image du discours de Mardouk, bouquet d'étincelles vivantes et délassement pour l'esprit. Pilate s'abandonnait, confiant, au double vertige parallèle : les esquives des lucioles et les folles conjectures du Chaldéen.

Mardouk revenait par un détour imprévu aux croyances surprenantes qui avaient été le point de départ de l'entretien. Il racontait la rencontre d'un romancier slave et d'un gymnosophiste des bords du Gange, dont l'action finirait par rendre l'indépendance aux Indes. Celles-ci, où Alexandre avait en vain tenté d'asseoir la domination macédonienne, après une longue servitude retrouveraient leur liberté à la suite d'un mouvement conduit par cet ascète et d'où la violence était exclue par principe. Ainsi la doctrine des Esséniens, qu'on pouvait estimer ridiculement candide, n'était peut-être pas dépourvue d'efficacité politique. Sans doute fallait-il que la force à laquelle s'opposait cette faiblesse délibérée, fût une force craintive et scrupuleuse, doutant de son bon droit. Mais n'était-ce pas dès à présent le cas de la force dont Pilate disposait et dont il répugnait à faire un usage brutal et systématique? Sinon, pourquoi hésitait-il à crucifier le Galiléen, comme le réclamaient les Prêtres et la foule? Le Procurateur avait-il pensé que, d'un autre point de vue, l'auréole du martyre est souvent nécessaire pour assurer l'ascendant d'un Prophète? Mardouk interprétait dans cette perspective l'incompréhensible supplication de Judas à Pilate. L'obsédé était si passionnément dévoué à la doctrine d'amour et de sacrifice que son Maître enseignait, qu'il aurait assassiné de ses mains celui qu'il croyait le Messie pour contribuer ainsi au triomphe de sa foi. L'attitude ne manquait pas de logique. Seulement, l'assassinat ne suffisait pas, qui est presque toujours affaire d'humeur ou de vengeance, d'intérêt ou de démence.

Mieux valait une exécution ordonnée par les tribunaux, un supplice légal infligé conformément au code en vigueur par décision de magistrat compétent. De la sorte, la violence était officielle, l'iniquité incontestable et l'enchaînement des causes et des effets mis en

branle sans interruption ou enlisement prévisibles. Le sacrifice d'un Messie ne pouvait tout de même pas avoir l'air d'un accident, comparé au trépas d'un sage qui, comme Socrate, choisissait de mourir pour obéir aux lois d'une cité mortelle. Il s'agissait de rendre sensible une incompatibilité d'une autre espèce : celle de la charité divine et de l'ordre politique. C'est pourquoi, tout bien pesé, Mardouk se demandait s'il ne valait pas la peine que le Procurateur, demain, suivît le conseil du fou, lequel, à la réflexion, se révélait disciple lucide et convaincant. De cette manière, Pilate contribuerait pour sa part, simplement en laissant faire, il est vrai au prix d'un sang innocent, à forcer la venue des temps nouveaux. La concession en valait la peine et le prétendu Rédempteur, après tout, avait pris un risque énorme, non pas en s'exposant à être crucifié, mais au contraire en s'exposant à être relaxé.

Pilate se leva. Il était livide. Ni l'un ni l'autre n'était ivre, mais tous deux avaient soudain perdu leur insouciance et cette première et agréable euphorie que le vin et le libre jeu des idées apportent d'abord. Les lucioles avaient cessé leur manège. Le Procurateur frissonnait, comme s'il ressentait le froid de la nuit. En réalité, il avait entrevu, à la place de la danse verte, l'aiguière, le bassin et le linge blanc.

— Je ne crois pas, dit-il, que Socrate, ni d'ailleurs Lucrèce, eussent estimé une religion qui, pour établir ses titres, aurait eu besoin d'une injustice et de la lâcheté d'un homme.

Il laissa Mardouk interloqué et ne comprenant pas ce qui, dans ses propos, pouvait avoir touché à vif cet homme qu'il croyait, en ce domaine du moins, indifférent et insensible.

— Cela prouve seulement, répliqua-t-il pendant que Pilate regagnait sa litière, car il avait la faiblesse de

désirer toujours avoir le dernier mot, que ni Socrate ni Lucrèce ni vous n'avez l'âme religieuse. Au fond d'eux-mêmes, Socrate ni Lucrèce n'estimaient, comme vous dites, aucune religion.

Pilate

Pilate était abattu et désorienté. Le conseil à peine déguisé de Mardouk le déconcertait. Il demeurait abasourdi par la conclusion d'un raisonnement qu'il n'avait d'ailleurs suivi qu'en rêvant à demi. Le conseil — combien différent dans son inspiration, — coïncidait pratiquement avec la suggestion politique de Ménénius et avec l'objurgation démente de Judas. Mais c'était la fonction de Ménénius de préconiser des solutions cyniques et pour l'autre, il était exclu qu'un homme raisonnable se laissât troubler par le délire d'un forcené. A l'inverse, Pilate avait toujours fait le plus grand cas des avis pondérés de Mardouk.

Dans cette extrémité du monde où presque tout lui était étranger et où l'esprit des habitants correspondait aussi peu au sien, Mardouk était le seul être avec qui il aimât s'entretenir et qui lui apparût comme un confident éclairé et tutélaire. Quoique Mardouk fût plus jeune que lui, il le considérait comme un aîné, un maître à la pensée plus prompte et plus clairvoyante, disposant de plus d'expérience et de savoir. Mardouk, à son insu, était comme la conscience extérieure de Pilate. Et voici qu'il rejoignait, ou semblait rejoindre, dans une coalition contre nature le politique et l'insensé, voici qu'il paraissait cautionner des expédients de gagne-petit et une véhémence sans frein. Pour comble, il prenait leur parti, juste après avoir démontré, une fois de plus, au cours d'une prodigieuse improvisation, l'étendue de ses dons, la supériorité de sa culture, cette originalité qui donnait à chaque paradoxe le prestige

de l'évidence; enfin ce que Pilate était parfois tenté d'appeler son génie.

Peut-être Mardouk avait-il voulu l'éprouver, le tenter. Pilate eut l'intuition qu'il était sur la voie de la vérité. Il lui restait à deviner ce que le Chaldéen avait cherché à éprouver en lui et qui n'était pas, Pilate en était sûr, le sentiment de l'honneur ou le respect de la justice. Les calculs de Ménénius n'avaient pas intéressé Mardouk une seconde. En revanche, ce dernier avait éclairci sans hésiter les motifs qui rendaient intelligible la conduite du Juif volubile. Il en avait presque reconnu le bien-fondé. Pilate sut : Mardouk l'avait provoqué pour déceler si quelque chose en lui pouvait comprendre ou concevoir d'autres aspirations, admettre ou ressentir d'autres besoins que les lois de mesure, de raison et d'équité péniblement définies par l'homme au cours de siècles de tâtonnement et d'erreur et dont l'homme n'arriverait sans doute jamais à assurer le complet triomphe sur tant d'instincts puissants et sur la sève même de la vie.

Mardouk avait souhaité lui laisser entendre que la force de la démesure était nécessaire pour vivifier le désir de la mesure, qu'il fallait à la raison quelque chose de la folie pour prétendre imposer son propre règne et que la violence primordiale de l'injustice universelle procurait le seul réservoir de vigueur capable de hâter l'avènement incertain d'une équité précaire et approximative.

Pilate était rassuré et déçu. Il se faisait gloire de s'en tenir à un ordre tout humain. L'adoration des Dieux n'était pas son fort, ni la foi, ni la crédulité, ni la superstition ni aucune déférence à l'égard des puissances obscures, qu'elles fussent animales ou surnaturelles. Le salut de l'homme, selon lui, ne pouvait être que dans l'homme seul. C'est pourquoi il demeurait troublé par le fait que Mardouk, qui ne croyait pas plus que lui à

l'existence des Dieux, l'invitait à se conduire comme s'ils existaient. Il lui échappait que Mardouk, s'il ne croyait pas aux Dieux, croyait, en revanche, à ce qui fait que les hommes inlassablement imaginent des Dieux. Là était la différence.

De toute façon, des partis pris métaphysiques ne pouvaient nullement aider le Procurateur, qui se retrouverait le lendemain devant la même difficile décision à prendre. Pilate, comme tout Romain de sa condition, avait fait des études de droit et s'était engagé dans la carrière des honneurs parce que l'usage le voulait ainsi. Il n'y avait réussi que médiocrement. Son goût pour la philosophie grecque lui faisait dédaigner un métier qui lui paraissait convenir assez peu à un sage. Il rêvait de pouvoir poursuivre, à l'écart, un idéal de perfection personnelle, mais il n'avait pas le courage de se démettre. Il était retenu dans sa charge par la routine de la vie, plusieurs avantages matériels non négligeables et la vanité de pouvoir se dire de temps en temps que ses fonctions lui donnaient un pouvoir quasi discrétionnaire sur un grand nombre d'êtres humains.

Il pratiquait un stoïcisme d'imagination. Il n'estimait rien tant que la fermeté d'âme et l'impassibilité souveraine. Il se représentait volontiers assistant sans trembler à l'écroulement de l'univers, faisant preuve, dans les circonstances les plus malaisées, d'une sérénité imperturbable sur laquelle n'avaient prise ni la tentation ni la menace, que les succès ne troublaient pas, et qu'aucune catastrophe ne pouvait entamer. Naturellement, il était loin de compte. Son indifférence latente aux responsabilités de sa charge avait fait de lui un fonctionnaire médiocre, quoique consciencieux. A son âge, se retrouver simple procurateur aux confins de l'Empire n'était guère brillant, surtout pour le descendant de Pontius Cominius qui, en 387, quand Rome fut investie par les Gaulois, descendit le Tibre sur un radeau et releva le

courage des assiégés en leur apprenant la victoire de Camille. Mais Pilate n'éprouvait aucune fierté de cette ascendance ni d'ailleurs de sa parenté avec Pontius Télésinus dont Sylla fit promener la tête à bout de pique autour des remparts de Préneste pour effrayer les soldats de Marius, ou avec Lucius Pontius Aquila, l'un des conjurés qui poignardèrent César aux Ides de Mars.

Pilate ne souffrait pas de sa médiocrité. Il vivait oublié et obscur dans son poste lointain. Sans ambition, il eût pourtant désiré qu'on l'envoyât dans une autre province, car il supportait les Juifs difficilement. Il était venu bien disposé à leur égard, bienveillant par politique et par mollesse. Au bout de peu de temps, leur intolérance religieuse l'avait rebuté. Toute croyance étrange était possible, en un sens était même normale, le lot attendu d'une humanité encore dans les ténèbres de la barbarie. Cependant, il y avait des limites. La sottise ne donnait pas le droit d'être intransigeant, si elle empêchait les fanatiques d'admettre les vertus d'autrui. Chaque fois que Pilate avait essayé de convertir les Grands Prêtres, presque tous Pharisiens, au point de vue qu'il tenait pour humain et raisonnable, il avait suscité plus d'indignation et de haine que si, au lieu de prétendre convaincre, il s'était contenté d'ordonner. Alors, pris à son piège, entraîné par le fait qu'il avait de prime abord renoncé à ses avantages en proposant la discussion, il cédait le plus souvent, mais il en conservait de l'amertume qui se déposait en lui comme un sédiment envenimé. De temps en temps, il avait, au contraire, essayé d'être ferme et ne s'était acquis qu'une réputation de cruauté.

Peu de temps après son arrivée, il avait fait entrer des légionnaires dans Jérusalem avec leurs enseignes déployées. Au-dessous des aigles, elles portaient l'effigie de l'Empereur. Cette représentation de la figure humaine était sacrilège aux yeux des Juifs et jusqu'ici les Ro-

mains, respectueux de leurs croyances, avaient toujours laissé les enseignes aux portes de la cité. Le lendemain, une députation des habitants se rendit à Césarée pour demander le retrait des effigies. Ils le supplièrent sept jours. A la fin, Pilate leur intima l'ordre de rentrer chez eux. Sur leur refus, il menaça de les tuer et les légionnaires mirent le glaive à la main. Les Juifs crièrent qu'ils étaient prêts à mourir pour leur foi. Impressionné, Pilate avait reculé et consenti au retrait des enseignes.

En une autre circonstance, il avait employé l'argent du temple pour la construction d'un aqueduc. Quand il vint à Jérusalem, les Juifs attaquèrent sa résidence. Le Procurateur fit donner les légionnaires. Il y eut plusieurs morts et de nombreux blessés. Pilate, cette fois, avait néanmoins achevé la construction de l'aqueduc, tant il lui avait paru ridicule de ne pas employer, pour la prospérité commune, un trésor destiné à rester improductif.

Vint ensuite l'affaire toute récente des boucliers où les Juifs se plaignirent à Vitellius et où il fut désavoué par Tibère de façon si humiliante.

Chaque fois, il avait essayé d'agir pour le mieux; chaque fois, sa faiblesse ou la brutalité intermittente qui, chez les faibles, tient lieu d'énergie, lui avait été funeste. Il en était venu à se mépriser. Il se faisait honte à lui-même, au nom de la philosophie qu'il professait beaucoup plus que par considération pour l'autorité qu'il avait mission de faire respecter. Il ne pouvait douter que c'était son âme plutôt que Rome qui était vaincue chaque fois qu'il fléchissait. Chacun de ses abandons l'éloignait davantage de l'idéal de fermeté réfléchie qu'il s'était paradoxalement fixé. Parfois, il faisait un éclat et imposait brusquement sa décision. Il n'en tirait aucun profit intime, trop persuadé qu'il devait cette victoire à la crainte des légionnaires ou au

prestige de César plutôt qu'à ses qualités propres. Un autre que lui l'eût trouvé normal. Pilate en était mortifié. Cet homme de cinquante ans chez qui se raréfiaient ou s'émoussaient les plaisirs du corps, trouvait de moins en moins l'occasion de s'estimer, qui devient la principale consolation de ceux qui sentent leur échapper la vigueur de la vie.

Pilate s'imaginait parfois victime d'une fatalité insidieuse et implacable. Le défaut d'une direction constante et affirmée dans la conduite de sa vie, laissait se composer entre elles ses menues démissions et donnait aux plus insignifiantes, qui étaient naturellement les plus nombreuses, une pesanteur, une inertie redoutables. La faiblesse, choisie à chaque carrefour, devenait seconde nature, et le Procurateur voyait venir le moment où, enfermé dans une affreuse impasse, il n'aurait plus la force d'affronter le plus futile obstacle. Les motifs de dire non avaient depuis longtemps perdu pour lui leur urgence primitive, de sorte qu'il désespérait de se trouver capable du moindre ressort. Il oubliait qu'il existait en lui, comme en tout homme, contre le laisser-aller qui dissolvait lentement son courage, une réserve occulte de puissance complice, à la manière d'un socle de roches anciennes dissimulé sous le sol meuble. Un enchaînement de hasards, qui bientôt n'en étaient plus, avaient fait de Pilate un être indécis et timoré. Mais une autre fatalité, souterraine, héréditaire, immémoriale, tissée d'une multitude infiniment plus grande de hasards heureux, de choix difficiles, de refus héroïques, pesait aussi son poids et avait aussi son inertie, qui nourrissaient un remords secret chez un procurateur romain humilié de sa propre veulerie. Disciple de penseurs sévères et lucides, il souffrait nécessairement de chacune de ses capitulations et ne les oubliait pas. En sa mémoire, en son cœur, couvait ainsi une ardeur présentement en veilleuse, mais qui pouvait, demain, faire éruption.

En attendant, Pilate rendait à César ce qui appartenait à César, et qu'il estimait, pour sa commodité, devoir être peu. Retranché derrière les règlements ou la prudence politique, il laissait le plus possible le monde aller son train, sans se mêler de ce qui ne regardait pas un Procurateur et dédaignant fréquemment ce qu'un Procurateur plus zélé aurait eu le goût de regarder. Il préférait examiner des problèmes abstraits qui alimentaient sa rêverie plutôt que son intellect. Comme il arrive souvent, son infirmité de caractère s'était étendue à son intelligence : il se plaisait plus aux vains méandres et aux subtilités inextricables qu'aux problèmes qui exigent des solutions tranchées et simples.

Cette fois, Pilate était au pied du mur. Impossible de tergiverser. Demain, il faudrait qu'il laissât périr Jésus ou qu'il sacrifiât, pour le sauver, sa tranquillité et sa carrière, qu'il allât au devant de nombreux ennuis, qu'il s'opposât tout ensemble aux Juifs et aux Romains, aux prêtres qui ressentiraient cruellement l'injure, à ses subordonnés, et au propréteur qui ne manquerait pas de le blâmer d'une décision à la fois absurde et dangereuse. Comme d'habitude, il laissait courir son imagination et se voyait déjà transformé en une sorte de héros, résistant à tous, à la pression d'Anne et de Caïphe, à la prière de Judas, aux conseils de Ménénius, à la provocation de Mardouk, pour s'exposer magnanimement aux poignards des fanatiques qui ne lui pardonneraient sûrement pas d'avoir protégé l'impie.

Cette vision l'exaltait, mais, comme d'habitude aussi, ne l'enhardissait nullement. Cet héroïsme de songerie, qui ne le trompait pas, l'enfonçait, au contraire, dans sa conviction qu'il était celui qui toujours cède et qui choisit le plus commode. Il se sentait las d'être l'homme qui se lave les mains. C'est pourquoi il avait tout à l'heure si vivement réagi à la suggestion du Chaldéen.

Mardouk, à la vérité, lui avait suggéré tout autre chose : le sacrifice volontaire de sa dignité, de son sentiment de la justice, de son orgueil profond, pour une cause qui dépassait son misérable personnage. Seulement, Pilate savait trop que, de sa part, livrer le Prophète ne serait pas un sacrifice douloureux et librement consenti, mais une facilité sans mérite, une démission supplémentaire.

L'insomnie

Avant de s'endormir, Pilate décida d'examiner à nouveau la question, cette fois froidement, objectivement, en faisant abstraction de ses problèmes intimes. Après tout, ce n'était pas une raison, si l'exécution du Prophète se révélait la meilleure solution, pour qu'il la rejetât, sous prétexte qu'elle était pour lui la plus commode et celle du moindre effort.

Ainsi, quand un fournisseur d'État glisse une somme d'argent au fonctionnaire responsable pour qu'il donne la préférence à ses fournitures, le fonctionnaire est certainement coupable de se laisser acheter, mais il ne s'ensuit pas nécessairement que le marché proposé n'est pas le plus avantageux pour le Trésor public. D'autres facteurs sont plus importants.

Il semblait maintenant à Pilate qu'il exagérait les dangers présentés pour sa carrière par la mise en liberté de Jésus. De toute façon, les Juifs n'avaient que trop d'occasions de récriminer et Vitellius d'envoyer des rapports défavorables sur l'administration de son subordonné. Après tout, il ne s'agissait que d'une affaire mineure, que Pilate expliquerait à sa façon, qui ferait foi. Il répondait par avance aux arguments de Caïphe, si celui-ci se plaignait au Propréteur de Syrie. L'accusation la plus redoutable, celle de tolérer que l'illuminé se prétendît Roi des Juifs, ne tenait plus depuis que Pilate avait fait de lui un monarque de dérision. Il est vrai

que certaines maximes du Galiléen pouvaient être regardées comme dangereuses pour la morale, pour l'ordre public et pour toute espèce de gouvernement. Mais Pilate connaissait maints philosophes dont l'enseignement était notoirement plus subversif : Diogène, pour n'en citer qu'un.

On avait rapporté à Pilate que Caïphe, à ce propos, faisait grand cas de l'épisode des marchands chassés du Temple et du pardon accordé à une femme adultère C'étaient là sans doute des attitudes regrettables, mais qui n'allaient pas, l'une empêcher le commerce et l'autre compromettre la fidélité des épouses vertueuses. En outre, Pilate estimait que la place des marchands n'était pas dans les lieux de culte et il se rappelait avoir, naguère, bénéficié des faveurs de plus d'une dame romaine, qu'il eût été fâché de voir lapidées à cause de leurs bontés. Plus grave était la question des obligations militaires que la doctrine du Messie pouvait certes conduire à refuser. Mais exigeait-on le service armé des Juifs et des autres peuples soumis? C'eût été de la dernière imprudence; parfois, un vrai suicide. Restait le cas où les Romains se convertiraient en foule à la nouvelle doctrine. Cette hypothèse était invraisemblable, en dépit des inventions du facétieux Mardouk. De toute manière, Pilate ne savait pas prévoir les malheurs de si loin et ses fonctions ne l'invitaient pas à le tenter. Il serait temps d'aviser si le péril se précisait. Oui, il avait de quoi répondre, sur le seul plan politique, aux éventuelles demandes d'explication de Rome.

D'autre part, la libération du Prophète serait très probablement l'occasion d'une émeute. Mais il avait assez de troupes pour la mater. Il ne croyait pas à l'éventualité de troubles étendus et durables. Même la brouille avec Anne et Caïphe perdrait vite son caractère aigu et les choses continueraient comme auparavant : une hostilité mutuelle à peine dissimulée sous la courtoisie

officielle. De sorte que le Procurateur ne risquait pas grand-chose en protégeant l'innocent.

Relâcher le Messie n'en était pas moins une aventure. L'inquiétude s'emparait de nouveau de Pilate : s'il se trompait? si la multitude commençait à piller et à incendier (les foules orientales s'exaspèrent en un moment)? si les légionnaires étaient débordés?... Ménénius avait raison : les effectifs n'étaient pas en nombre suffisant pour résister à un soulèvement de grande envergure. Pilate voyait déjà les Romains contraints d'abandonner la Judée. Avait-il le droit de prendre pareil risque?

En revanche, faire crucifier Jésus était de tout repos. Mais c'était un crime. Quel homme d'État n'en commet pas, n'est pas amené à en commettre pour le bien public?

Tout gouvernement serait impossible si l'on devait se laisser arrêter par des scrupules aussi paralysants. Nul n'ignore que quiconque exerce le pouvoir ne saurait conserver les mains propres.

Les mains propres ! Lui, par chance, aurait la ressource de se laver les mains devant la foule. Chacun saurait qu'elles n'étaient pas tachées du sang d'un juste. Il se représenta, cette fois, sans frissonner, l'astucieuse mise en scène préconisée par Ménénius. Il se vit debout sur l'estrade, proclamant l'innocence du prisonnier et le remettant à ses bourreaux, puis le Préfet s'approchant, versant de l'eau sur ses mains tendues au-dessus du bassin. Puis, il les essuierait lentement, soigneusement, d'un geste solennel et déprécatoire. Le plus obtus serait obligé de comprendre que Rome (et lui-même, Pilate) n'avait rien à voir avec l'acte de cruauté qui allait suivre. Comme Ménénius l'avait prévu, la cérémonie frapperait l'imagination populaire. Rome était l'ordre et la justice. Tous apercevraient clairement et pourraient longtemps se souvenir où avaient été ce jour-là la haine, le fanatisme et la barbarie.

Tranquillisé, il changea de côté, dans l'espoir de s'endormir bientôt. Mais, avant d'avoir trouvé le sommeil, il avait écarté une solution dont l'hypocrisie lui apparaissait soudain intolérable : il reconnaissait, bien plus, il affirmait et faisait constater qu'il y avait crime et il laissait agir les criminels.

Sans doute était-ce dans une bonne intention qu'il soulignerait qu'à ses yeux, le condamné était innocent et ne méritait pas la mort. Il n'accomplirait le geste théâtral que pour mieux situer les responsabilités. Mais, quelle serait la sienne, à lui qui, pouvant empêcher un assassinat, invitait délibérément les meurtriers à le commettre, leur disant : « Faites comme vous l'entendez, pourvu qu'il soit clair que je ne vous approuve pas. »

Suffisait-il vraiment de hausser les épaules et de détourner les yeux avec dégoût ? Après tout, les assassins n'en demandaient pas plus. Il y avait, en outre, le danger que les représentants de l'ordre, s'autorisant de son exemple, ne découvrissent des motifs de demeurer impassibles et à l'écart chaque fois qu'ils y trouveraient profit, prenant prétexte qu'un observateur neutre pouvait ainsi désigner, dans les meilleures conditions, où se trouvaient la vertu et l'iniquité.

Pilate revenait sans cesse buter au même obstacle, dont la simplicité ne se laissait pas réduire. D'un côté, la raison d'État ; de l'autre, l'évidence que lui, Pilate, serait personnellement et intimement coupable s'il laissait périr l'innocent, quelque raison de façade qu'il invoquât pour justifier son abstention. Alors, il décidait, une bonne fois, de sauver le Galiléen. Il s'interdisait de revenir sur la question. Il la considérait comme tranchée et se flattait de pouvoir enfin s'endormir, puisqu'il n'y avait plus de débat et qu'il avait la conscience tranquille.

L'instant d'après, son tourment recommençait. La logique folle du dénonciateur et l'exégèse du Chaldéen assaillaient maintenant sa mémoire. Il s'imaginait ins-

trument secret et indispensable du Dieu annoncé par le Messie. Avec la précipitation fiévreuse que provoque l'insomnie, il ratifiait et exagérait les superstitions absurdes des sectes, les paradoxes vertigineux des philosophies. Il raisonnait déjà à demi mécaniquement. Son consentement à la mort du Prophète devenait saint, indispensable, décrété de toute éternité par une Volonté Supérieure, qui, d'en haut, comptait sur son mauvais courage. La mort ignominieuse d'un Dieu, permise par son égoïsme, apportait la Rédemption au genre humain.

Pas seulement d'ailleurs au genre humain. Un Dieu ne pourrait restreindre le bénéfice du Rachat aux seuls habitants de la terre. Il devait également rédimer les races multiples qui, selon les Pythagoriciens ou peut-être Démétrius de Lampsaque, vivaient sur les innombrables planètes, depuis l'origine des temps, une histoire synchrone, identique dans les moindres détails à celle des humains. Demain, à l'aube, sur chacun des astres dispersés dans l'infini du firmament, se déroulerait la même scène que sur la terre. Ponce Pilate, d'innombrables Ponce Pilate se laveraient les mains en public, afin que d'innombrables Messies fraternels, déjà arrêtés par des patrouilles à la solde de Grands Prêtres homologues, sur l'indication de traîtres parallèles, fussent suppliciés simultanément sur d'innombrables croix interchangeables. Alors, dans l'immensité de l'éther, commencerait sur chaque planète la succession rigoureuse des mille et mille événements conjecturés par Mardouk et qu'aucun Pilate n'avait licence d'empêcher de se produire.

... n'avait licence, ni d'ailleurs pouvoir. Car Pilate, dans sa hâte et dans son demi-sommeil, glissait d'une métaphysique à une autre et découvrait soudain que son geste était déterminé depuis toujours par la chute éternelle des atomes, où il niait avec une subite fureur que l'oblique *clinamen* pût apporter la moindre contin-

gence. Non seulement la crucifixion serait répétée dans l'espace, mais comme le nombre des atomes était fini, et fini par conséquent celui de leurs combinaisons possibles, la crucifixion du Sauveur se répéterait aussi sans fin prévisible le long d'un temps perpétuel, cyclique, inépuisable.

Pilate eut l'impression de se réveiller. Il était couvert de sueur. Le double réseau illimité de croix chargées de dieux agonisants disparut tout à coup et Pilate se retrouva solitaire. Il se demanda s'il avait rêvé ou si la fièvre lui avait fait développer des argumentations démentes, d'ailleurs incompatibles.

Il s'étonnait après coup d'avoir si complètement épousé et comme déployé les extravagances inadmissibles qui, l'instant d'avant, le rebutaient le plus. Ce n'était pas, d'ailleurs, la première fois qu'il remarquait que le rêve s'empare avec prédilection des pensées ou des émotions refusées pendant la veille, soit pour leur assurer une fugitive et éclatante revanche, soit pour épuiser leur virulence.

Pilate ne se reprocha donc pas outre mesure d'avoir, même s'il ne dormait pas tout à fait, ourdi tant de vides syllogismes pour obtenir de se considérer comme le complice secret de sa glorieuse victime, et presque comme la victime véritable d'une décision cosmique, lui, fonctionnaire loyal, sinon zélé, le Juste, que les Dieux obligeaient à une forfaiture, pour que s'accomplît un impénétrable Dessein qui ne le concernait même pas. Il fut comme enivré d'une destinée si extraordinaire et, comme le forcené du matin, éprouva un bonheur indicible à l'idée que c'était à lui qu'iraient la honte et le déshonneur, à lui le Juste, ou, au moins, le Soumis par excellence.

Il se rappela la fin de son entretien avec Mardouk et comment il avait affirmé que Socrate et Lucrèce eussent repoussé une religion qui aurait eu besoin, pour se

répandre et triompher, qu'un homme se montrât lâche. L'argument, il est vrai, n'avait pas ébranlé le Chaldéen. Pilate entrevoyait maintenant pour quelles raisons.

Ce fut, tout à coup, comme s'il se réveillait de nouveau. La fantasmagorie théologique s'écroula comme un décor de toiles peintes. Pilate se souvenait maintenant de l'enthousiasme qui l'avait naguère transporté à la lecture des thèses de Xénodote, vulgarisées par Cicéron dans le *De finibus potentiae deorum*. Rien que ce titre l'avait enchanté : *Les limites de la puissance des Dieux...* Selon le philosophe, les divinités, les astres, les lois cosmiques, l'inexorable Destinée elle-même ne pouvaient contraindre le Juste à une action que lui interdisait sa conscience. Il fallait qu'il acquiesçât. Les actions répréhensibles sont inévitablement le résultat de l'aveuglement ou de la pesanteur. Du reste, la plupart du temps, elles sont filles de l'Avidité, qui est tout ensemble aveuglement et pesanteur. Quand l'âme va au mal, elle y va de son propre mouvement, faisant pencher la balance par le poids qu'elle ajoute personnellement. Ni Zeus, vainement désireux de sauver Sarpédon du trépas, ni le Sort anonyme et implacable, n'ont pouvoir de forcer une âme d'être faible ou criminelle. La puissance des Dieux finit où commence l'ambition de la vertu. Quelle que soit l'importance de l'enjeu, s'agirait-il du salut de l'univers, l'âme humaine ne commet le mal que consentante. Elle est maîtresse de soi. Aucune omnipotence ne prévaut contre son exorbitant privilège.

Pilate se complut à la pensée que, même si le Dieu des Juifs, ou quelque dieu que ce fût, avait escompté sa coupable faiblesse, il restait libre d'être courageux.

Il en était d'ailleurs plus flatté que réconforté. Il désirait ardemment que déjà tout fût irrémédiable. Il enviait le conquérant espagnol présumé par Mardouk, qui avait volontairement brûlé les vaisseaux destinés à assurer sa retraite. Il eût voulu se retrouver sur l'autre versant

du choix, pouvoir dire : « Tout est accompli » et n'avoir plus à lutter que contre les difficultés extérieures : l'émeute, la perfidie de Caïphe, le blâme de Rome. Il souffrait de demeurer libre de prendre ou de ne pas prendre la décision fatale. Il croyait avoir aperçu nettement où était son devoir, mais il redoutait toujours plus la sournoise et accablante hypothèque constituée par la série de ses démissions antérieures. Dans son impatience, il était comme fasciné par la victoire qu'il avait à remporter sur sa nature. Ainsi parfois se précipite-t-on sur l'obstacle que presque tout en soi souhaite encore éviter. Peut-être Pilate s'était-il assez tourmenté pour que sa faiblesse désormais jouât en sens inverse. Ses affres n'avaient pas été vaines. Attiré, aspiré, ébloui par la solution courageuse, c'était maintenant comme s'il tombait au lieu de se hisser.

Un gémissement lui parvint de la chambre voisine. Il pensa que sa femme avait de nouveaux cauchemars. Il résolut d'aller la réveiller, s'il l'entendait se plaindre encore. Cette pensée acheva de le rasséréner. Rien ne rassure plus que de savoir qu'on peut soi-même rassurer. Pilate se sentit moins seul et s'endormit.

Le lendemain, Pilate...

ROGER CAILLOIS

COURANT ALTERNATIF

Il y a plus d'un point de ressemblance entre la poésie moderne et la science. L'une et l'autre sont, pour ainsi dire, des « expériences de laboratoire » : il s'agit de provoquer un phénomène en séparant ou en combinant certains éléments, soumis à la pression d'une énergie extérieure ou laissés à l'action de leur propre nature. L'opération, de plus, a lieu dans un espace clos, dans le plus strict isolement. Le poète procède avec les mots comme l'homme de science avec les cellules, les atomes et autres parcelles de matière : il les arrache à leur milieu naturel, au langage quotidien, il les isole en une sorte de chambre vide, il les réunit ou les sépare et, enfin, il bénéficie des propriétés du langage comme le chercheur de celles de la matière. L'analogie pourrait être poussée plus loin. Elle n'offre pas d'intérêt, car elle ne réside pas tant dans une similitude extérieure — manipulations verbales ou de laboratoire — que dans l'attitude devant l'objet.

Alors qu'il écrit, alors qu'il met à l'épreuve ses idées et ses paroles, le poète ne sait pas exactement ce qui va se passer. Son attitude est empirique : il ne prétend pas confirmer une vérité révélée, ni se fondre en une réalité transcendante, ni encore démontrer une théorie. Le poète ne se livre à aucun postulat et n'avance aucune affirmation préconçue; il sait que ce sont les résultats et non les théories, les œuvres et non les intentions qui

comptent. N'est-ce pas là une attitude d'homme de science? Certes, l'exercice de la poésie (et celui de la science) n'impliquent pas une renonciation à des idées ou à des intuitions préalables. Néanmoins, s'ils voient se produire des effets différents de ceux qu'ils attendaient, le poète et le chercheur n'ont pas beaucoup de peine à se résigner : l'un et l'autre acceptent que la réalité ait une façon à elle de se conduire, indépendante de notre philosophie. Ils ne sont pas doctrinaires; ils ne nous offrent pas des systèmes, mais des faits déjà prouvés, des résultats et non des hypothèses, des œuvres et non des idées. Les vérités qu'ils cherchent sont distinctes, mais pour les atteindre ils usent de méthodes semblables. La rigueur matérielle s'unit à l'objectivité la plus stricte, c'est-à-dire au respect pour l'autonomie du phénomène. Les poèmes et les vérités scientifiques sont quelque chose de très différent des idées des poètes et des hommes de science. Les styles artistiques et la philosophie des sciences passent; les œuvres d'art et les vérités vraies de la science, elles, ne passent pas.

Les ressemblances entre science et poésie ne doivent cependant pas nous faire oublier une différence fondamentale : le sujet de l'expérience. L'homme de science est un observateur, et il ne participe pas, volontairement du moins, à l'expérience (je dis « volontairement », car il semble qu'à certaines occasions, l'observateur arrive fatalement à faire partie du phénomène et, par conséquent, à l'altérer). Dans le cas de la poésie moderne, le sujet de l'expérience est le poète lui-même; il est à la fois l'observateur et le phénomène observé. Son corps et son psychisme, son être tout entier, sont le champ où ont lieu toutes sortes de transformations. La poésie moderne est une connaissance expérimentale de celui-là même qui connaît.

Voir par les oreilles, sentir par la pensée, combiner et utiliser à l'extrême nos facultés, pour connaître un peu

plus de nous-mêmes et découvrir des réalités inconnues, n'est-ce pas là le but qu'assignent à la poésie des esprits aussi divers que Coleridge, Baudelaire ou Apollinaire? Je ne cite que quelques noms, car je crois que nul ne peut douter que là se trouve l'une des voies cardinales de l'esprit poétique, du début du siècle dernier à nos jours. Et on pourrait même ajouter que le véritable « modernisme » de la poésie réside dans la conquête de son autonomie. La poésie a cessé d'être la servante de la religion ou de la philosophie; à l'instar de la science, elle explore l'univers pour son propre compte. Et en cela aussi certains poètes et hommes de science se ressemblent : ni les uns ni les autres n'ont hésité à se soumettre à des expériences dangereuses, au péril de leur vie et de leur unité spirituelle, pour pénétrer dans des zones interdites. La poésie est un savoir et un savoir expérimental.

* * *

Une des prétentions les plus irritantes de la poésie moderne c'est qu'elle se présente comme une vision, c'est-à-dire comme une connaissance de réalités cachées, invisibles. On pourra objecter que les poètes de tous les temps et de tous les pays ont dit de même. Mais Homère, Virgile ou Dante affirment qu'il s'agit d'une révélation qui vient de l'extérieur : un dieu, un ange ou un démon parlent par leur voix (Gongora lui-même fait semblant de croire à ce pouvoir surnaturel : « Que de vers m'a dictés une douce Muse... »). Le poète moderne déclare parler en son propre nom : ses visions, il les tire de lui-même. Or on ne laisse pas d'être troublé par le fait que la disparition des puissances divines coïncide avec l'apparition des drogues en tant que dispensatrices de la vision poétique. Le démon familier, la muse ou l'esprit divin, cèdent la place au laudanum, à l'opium, au haschisch et, plus récemment à deux drogues mexi-

caines : le peyotl (mescaline) et les champignons hallucinogènes.

L'Antiquité a connu de nombreuses drogues et les a utilisées à des fins contemplatives, de révélation ou d'extase. L'ancien nom des champignons sacrés du Mexique est *tenonancatl*, qui signifie « chair de dieu, champignon divin ». Les Indiens américains et bien des peuples de l'Orient et de l'Afrique n'ont encore recours aux drogues que dans des buts religieux. Moi-même, me trouvant en Inde, j'eus l'occasion, au cours d'une fête religieuse, de goûter sous sa forme comestible à une variété de haschisch appelée « baingie »; tous les assistants, sans en excepter les enfants, mangeaient cette pâte. Mais, si pour les croyants ces pratiques constituent un rite, pour certains poètes modernes (et pour beaucoup de chercheurs) elles constituent une expérience.

Baudelaire est le premier qui se soit penché, dans un esprit philosophique, sur les phénomènes spirituels qu'engendre l'usage de la drogue. Il est vrai que nombre de ses observations viennent de Thomas de Quincey et que, déjà avant lui, Coleridge disait que la composition de l'un de ses poèmes les plus célèbres, fut due à une vision produite par le laudanum, au cours de laquelle toutes les images s'élevèrent comme autant d'objets, tandis qu'étaient parallèlement offertes les expressions correspondantes, et sans la moindre sensation ou conscience d'un effort. Cependant, ni Quincey ni Coleridge, me semble-t-il, n'ont tiré une esthétique ou une philosophie de leur expérience. Baudelaire, par contre, affirme que certaines drogues intensifient à tel point nos sensations et les combinent de telle sorte, qu'elles nous permettent de contempler la vie dans sa totalité. La drogue provoque la vision de la correspondance universelle, elle suscite l'analogie, elle met en mouvement les objets, elle fait du monde un vaste poème, composé de rythmes et de rimes. La

drogue arrache le sujet à la réalité quotidienne, elle trouble notre perception, elle altère les sensations et, enfin, elle met l'univers en interdit. Cette rupture avec l'extérieur n'est qu'une phase préliminaire; avec la même implacable douceur, la drogue nous introduit au centre de la réalité. Le monde n'a pas changé; mais nous le voyons régi par une harmonie secrète. Certes, la vision de Baudelaire est celle d'un poète : le haschisch ne lui révèle pas la philosophie de la correspondance universelle ni celle du langage en tant qu'organisme animé, siège de vie propre, archétype de la réalité. Mais la drogue lui a permis de pénétrer plus profondément en lui-même. A l'instar d'autres expériences décisives, la drogue bouleverse l'illusoire réalité quotidienne et nous oblige à nous regarder au dedans. Elle ne nous ouvre pas les portes d'un autre monde et ne met pas notre fantaisie en liberté; elle ouvre plutôt les portes de notre monde intérieur et nous met face à face avec nos fantômes.

Baudelaire dit que la tentation de la drogue est l'une des manifestations de notre goût de l'infini. La drogue nous place au centre de l'univers, point d'intersection de tous les chemins, et lieu de réconciliation de toutes les contradictions. L'homme revient, pour ainsi dire, à son innocence originelle. Le temps s'arrête sans pour cela cesser de s'écouler, comme une source qui tomberait interminablement sur elle-même, de sorte que jaillissement et chute se fondraient en un seul mouvement. L'espace se transforme en un système de signaux lumineux; les quatre points cardinaux nous obéissent. Et tout ceci grâce à une communion chimique. Un combiné pharmaceutique nous ouvre les portes du paradis. Une telle idée ne manque pas d'être scandaleuse et d'irriter de nombreux esprits. Pour les hommes pratiques elle est nuisible et antisociale, l'usage des drogues écartant l'homme de ses activités productrices, relâchant sa volonté et le transformant en parasite. Mais ne peut-on

dire de même de toute attitude contemplative? La condamnation des drogues pour des raisons d'utilité sociale pourrait s'étendre (et elle s'étend en effet) à la mystique, à l'amour et à l'art. Toutes ces activités sont antisociales, et c'est pour cela que, dans l'impossibilité où l'on est de les extirper complètement, on s'efforce toujours de les limiter. Pour les esprits religieux — et même pour la simple morale — n'est pas moins répugnante l'idée de la drogue en tant que source de la vision divine ou, pour le moins, d'une certaine paix spirituelle. Ceux qui pensent ainsi ne se sont peut-être pas rendu compte qu'il s'agit d'une substitution des anciennes puissances surnaturelles. L'évaporation de Dieu dans le monde moderne ne procède pas de l'apparition des drogues (connues, par ailleurs, depuis plus de trois mille ans). On pourrait dire le contraire : l'usage des drogues prouve que l'homme n'est pas un être naturel; en même temps que de la soif, de la faim, du sommeil et du désir sexuel, il souffre d'une nostalgie d'infini. Le surnaturel — pour user d'une expression facile quoique inexacte — fait partie de sa nature. Tout ce que l'homme fait — y compris les actes les plus simples et les plus matériels — se teinte d'un désir d'absolu. L'imagination — la faculté de produire ou de découvrir des images et la tentation d'incarner ces images — est son fonds inépuisable.

* * *

Henri Michaux a publié, au cours des dernières années, trois livres dans lesquels il relate ses rencontres avec la mescaline et autres drogues [1]. A ces écrits, il convient d'ajouter une troublante série de dessins — la plupart

1. *Misérable Miracle* (1956); *L'Infini turbulent* (1957); et *Paix dans les Brisements* (1959). Dans la *N.R.F.* et dans d'autres revues, Michaux a publié de nouvelles réflexions sur ses expériences.

en blanc et noir, d'autres en couleurs — exécutés par l'auteur après chaque expérience. Prose, poèmes et dessins s'interprètent, se prolongent et s'éclairent mutuellement. La peinture de Michaux n'est pas subsidiaire de sa poésie : il s'agit de mondes autonomes et complémentaires à la fois. Pourtant, dans le cas de l'expérience « mescalinienne », les lignes et les mots forment un tout qu'on peut difficilement dissocier. Formes et idées s'entrelacent comme si elles étaient une seule et vertigineuse créature. D'une certaine manière, les dessins, loin d'être des illustrations de la parole, en sont une sorte de commentaire écrit. Le rythme et le mouvement des lignes font penser à une notation musicale inusitée, sauf que nous ne nous trouvons pas devant une écriture représentant des sons ou des idées, mais des vertiges, des éclatements et réintégrations de l'être. Incisions dans l'écorce du temps, à mi-chemin entre l'idéogramme et l'inscription magique, caractères et formes « plus sensibles que lisibles », ces dessins sont une critique de l'écriture poétique, un prolongement du signe et de l'image, un au-delà de la parole et du trait.

Peinture et poésie sont des langages par lesquels Michaux s'efforce de dire quelque chose de proprement indicible. Poète, il a commencé à peindre quand il a senti que ce procédé lui permettrait d'exprimer ce que sa poésie ne pouvait pas dire. Mais s'agit-il de dire? Peut-être Michaux n'a-t-il jamais eu l'intention de *dire*. Tous ses efforts tendent à atteindre cette zone, par définition inexprimable et incommunicable, où les significations s'effacent, dévorées par les évidences. Centre vide et plein de lui-même à la fois. Le signe et le point signalé, la distance entre l'objet et la conscience qui le contemple, s'évaporent devant la toute-puissance de la présence, qui seule est. L'œuvre de Michaux est une longue et sinueuse expédition vers quelques-uns de nos infinis — les plus secrets, les plus redoutables et, par-

fois, les plus dérisoires — toujours à la recherche de l'autre infini.

Michaux voyage à travers ses langages : lignes, paroles, couleurs, silences, rythmes. Et il ne craint pas de rompre l'épine dorsale à un vocable, comme le cavalier qui n'hésite pas à harasser une monture. Arriver : mais où? A ce nulle part qui est partout et ici même. Langage-véhicule mais également langage-couteau et lampe de mineur. Langage-aiguille, langage-bandeau, langage-cautère. Brouillard, et sirène dans le brouillard. Les paroles redeviennent instrument, prolongement de la main, de l'œil. Langage non artistique, réduit à sa fonction la plus immédiate et agressive : se frayer un chemin. Néanmoins il s'agit d'une utilité paradoxale, puisque ces paroles ne sont pas au service de la communication mais d'une entreprise inhumaine et, peut-être, surhumaine. La tension extraordinaire du langage de Michaux vient de ce que toute son efficacité acérée est régie par une volonté lancée contre quelque chose qui est l'inefficace par excellence : un état de non-savoir qui est le savoir absolu, la pensée qui ne pense plus car elle s'est unie à elle-même, le tourbillon immobile.

Misérable Miracle s'ouvre sur cette phrase : « Ceci est une exploration. Par les mots, les signes, les dessins, la mescaline est l'explorée. » Après avoir fini de lire le livre, je me suis demandé si le résultat de l'expérience n'a pas été le contraire : le poète Michaux exploré par la mescaline. Exploration ou rencontre? Plutôt rencontre, plutôt corps à corps avec la drogue, avec le tremblement de terre, tremblement de l'être dévoré par son ennemi intérieur — un ennemi qui se fond avec l'être, ennemi indestructible et inséparable de l'être. Rencontre avec la mescaline, rencontre avec nous-même, avec le connu-inconnu. Le double qui porte notre visage comme un masque. Visage qui s'efface et se transforme en une immense grimace. Le démon. Le

pitre. Cet individu n'est pas moi. Cet individu c'est moi. *Martirisible apparition.* Et quand on tourne le visage il n'y a personne. Moi aussi je m'en suis allé de moi-même. Espace, vibration pure. Il n'y a pas moi, il y a l'espace, la vibration, la vivacité perpétuelle. Et tout ceci — j'omets les luttes, les terreurs, les exaltations, les paniques, les délices — est-ce Michaux ou la mescaline? Tout cela était déjà en Michaux, tout existait déjà dans ses livres antérieurs. Mais la mescaline a été une *confirmation.* Mescaline : témoin.

Tout commence par une vibration. Mouvement imperceptible qui s'accélère de minute en minute. Vent, grand sifflement, ouragan de visages, de formes, de lignes. Tout tombe, tout avance, tout s'élève, tout disparaît, tout réapparaît. Évaporation et condensation vertigineuses. Bulles, cailloux, graviers. Lignes qui s'entrecroisent, fleuves qui se nouent, bifurcations infinies, méandres, deltas, déserts qui marchent, déserts qui volent. Désagrégations, agglutinations, fragmentations, reconstitutions. Accouplements de syllabes, fornications de significations. Silences. Retour aux vibrations, entrée dans les ondoiements. Hétérogénéité, jaillissement de fragments. Répétitions. Séries exaspérées, royaume du nombre innombrable, proliférations. Espace gangrené. N'y a-t-il pas de centre? Aspiré par le tourbillon abstrait, l'occidental moderne ne trouve plus rien à quoi se cramponner. Il a oublié les noms, Dieu ne s'appelle plus Dieu. Pour l'aztèque ou le tarahumara (note Michaux), il suffisait de prononcer le *nom* pour que la présence divine descendît dans ses infinies manifestations. Unité et pluralité des anciens. Pour nous : « *pullulation et temps.* » Perdus les noms, nous restons avec les causes et les effets. Espace rempli d'insignifiances. L'hétérogénéité est répétition. Misérable miracle.

La première rencontre avec la mescaline se termine par la découverte d'un « mécanisme d'infini ». Mais

l'infinie production de couleurs, de rythmes et de formes se révèle comme une terrifiante et risible cascade de bagatelles. La deuxième série d'expériences *(L'Infini turbulent)* provoque des réactions et des visions inespérées. Exposé à des décharges physiologiques continues et à une tension psychique implacable, l'être s'est ouvert. L'exploration de la mescaline, comme un incendie ou un tremblement de terre, fut dévastatrice. L'essentiel seul demeura, cet essentiel qui, bien qu'infiniment débile, est infiniment fort. S'agit-il d'une faculté, d'un pouvoir ou, mieux encore, de l'absence de pouvoir, de l'abandon total de l'homme? J'opte pour la deuxième solution. Cet abandon est notre force. Au dernier moment, alors que déjà plus rien ne subsiste en nous — perte du moi, perte de l'identité — s'opère la fusion avec quelque chose d'étranger qui sans doute est nôtre, l'unique chose qui soit véritablement nôtre. Le creux, le trou que nous sommes se remplit jusqu'à déborder, jusqu'à devenir source. Dans l'extrême sécheresse, l'eau sourd. Peut-être y a-t-il un point d'union entre l'être de l'homme et l'être de l'univers. Pour le reste, rien de positif : trou, abîme, infini turbulent. État d'abandon, mais non démence. A égale distance de la raison et de la folie, la vision que relate Michaux est une. Contemplation du démoniaque et du divin — il n'est d'autre remède qu'user de ces paroles — comme d'une réalité inséparable. Plus : comme la réalité dernière. De l'homme ou de l'univers? Je ne sais pas. Peut-être de l'univers-homme.

La transe démoniaque fut surtout la révélation d'un érotisme transhumain — et pour cela extrêmement pervers. Vue insidieuse, violation psychique. Ouverture, extension, déploiement des parties les plus secrètes de l'être. Rien de *sexuel* (si j'ai bien compris). Un univers infiniment *sensuel*, et duquel s'étaient effacés le corps et l'image humains. Non pas le « triomphe de la chair »

mais la vision du revers de l'esprit. Lascivité abstraite : « Dissolu — mot si juste que je comprends en un éclair... Jouissance de la déliquescence. » La tentation dans le sens littéral du terme et à laquelle se sont référés tous les ascètes. J'avoue cependant ne pas comprendre tout à fait Michaux. Peut-être sa répulsion ne fut-elle pas tellement due au contact avec Eros qu'à la vision du désordre cosmique, c'est-à-dire à la révélation du chaos. Entrailles de l'être à découvert, revers de la présence, le chaos est l'amas primordial, l'ancien désordre et, en même temps, la matrice universelle. J'ai éprouvé une sensation semblable, quoique bien moins intense, dans le grand été de l'Inde. Tombé dans la vaste bouche haletante, l'univers me sembla une immense, innombrable fornication. J'entrevis alors la signification de l'architecture de Konarak et de l'ascétisme érotique. Or la vision du chaos est une sorte de bain rituel, une régénération par immersion dans la source originelle. Primitifs, Chinois taoistes, Grecs archaïques et autres peuples ne redoutent pas le contact terrible. L'attitude occidentale est maladive. Elle est morale. Elle isole, elle divise, partage l'homme en deux. Revenir à l'unité de la vision, c'est en finir avec la morale de la dualité. A la fin de l'épreuve, Michaux rappelle ce fragment d'un poème tantrique :

Inaccessible aux imprégnations
Jouissant de toute jouissance
Touchant à tout comme le vent
Pénétrant tout comme l'éther
Le Yogin est toujours pur
Baigneur dans la rivière
Il jouit de toutes les jouissances et aucun mal ne le salit.

La vision divine, inséparable de la vision démoniaque — puisque l'une et l'autre sont des révélations de l'être

— commença par « l'apparition des dieux ». Par milliers, l'un derrière l'autre, en longues cohortes, véritable infini de visages augustes, horizon de présences bénéfiques. Stupeur et reconnaissance. Mais avant : des flots de blancheur; partout la blancheur, sonore, resplendissante. Et de la lumière, des océans de lumière. Ensuite, les images divines disparurent sans que cessât de sourdre la cascade tranquille et joyeuse de l'être. A l'admiration succède la confiance, la foi (en quoi? foi sans plus). Un instant naît et s'élève, s'ouvre, disparaît à l'instant même où un autre instant naît et s'élève. Un bonheur après l'autre. Sentiment indicible d'abandon et de sécurité. Après la vision des dieux, la non-vision : nous sommes au centre du temps. Ce voyage est un retour : il équivaut à se détacher, à désapprendre, à revenir. En lisant ces pages de Michaux, je me suis rappelé un objet qui, il y a quelques années, me fut montré par le peintre Paalen : un morceau de quartz dans lequel était gravée l'image du vieux Dieu Tlaloc. Paalen l'exposa à la clarté du jour :

Touché par la lumière
le quartz est désormais cascade.
Sur les eaux, flotte le dieu, enfant.

La non-vision : hors de l'actualité, la haine, l'amour, « au-delà des résolutions et des irrésolutions, — au-delà des préférences », le poète revient à une perpétuelle naissance et écoute « le poème interminable, sans rimes, sans musique, sans mots que sans cesse scande l'Univers ». Le moi a disparu, mais dans ce creux ne s'installe pas un autre moi. Aucun dieu, sinon le divin. Aucune foi, sinon le sentiment antérieur qui sustente toute foi. Aucun visage, sinon l'être sans visage, l'être qui est tous les visages. Paix dans le cratère, réconciliation de l'homme — ce qui reste de l'homme — avec la présence totale.

En commençant son expérience. Michaux écrit : « Je me propose d'explorer la médiocre condition humaine. » Cette phrase s'est révélée, dans sa deuxième partie, singulièrement fausse. L'exploration a démontré que l'homme n'est pas une créature médiocre. Une partie de soi— murée, obscurcie depuis le commencement des commencements — est ouverte à l'infini. Ce qu'on nomme la condition humaine est un point d'intersection d'autres forces. *Peut-être notre condition n'est-elle pas humaine.*

* * *

Devant des expériences de l'ordre de celle que rapporte Michaux nous nous posons de nouveau la question : la pharmacie remplace-t-elle la grâce, la vision poétique est-elle une réaction bio-chimique? Coleridge attribue au laudanum la composition de Kubla-Khan; Michaux pense qu'un état de débilité physiologique — fièvre légère, inflammation de la gorge — et un excès dans la dose, suffirent à déchaîner le torrent. Le rapport entre les états physiologiques et psychiques ne fait aucun doute. Le jeûne, les exercices respiratoires, la flagellation, l'immobilité prolongée, l'isolement dans la solitude des cellules et des cavernes, l'exposition au sommet de colonnes ou de montagnes, le chant, la danse, les parfums, la répétition d'un mot des heures durant, sont des pratiques qui bouleversent notre fonction physique et provoquent des visions. Ce que nous appelons esprit paraît dépendre des changements chimiques et biologiques; mais aussi ce que nous appelons matière s'est transformé en énergie, temps, chute et, enfin, en quelque chose qui n'est pas mesurable. Cela, nous le savons tous : ce qui me préoccupe est la fragilité de nos conceptions morales face à l'assaut de la drogue. Parmi les nombreuses observations de Michaux il en

est une qui m'a obsédé pendant quelques temps : la vision démoniaque fut postérieure à la vision divine. Peut-être s'agit-il, comme je l'ai suggéré plus haut, d'une vision encore dualiste, occidentale. Quoi qu'il en soit, la mescaline dédaigne singulièrement les concepts de bien et de mal. Dédaigneuse et généreuse, elle accorde la vision sans se soucier des « mérites » de celui qui reçoit. A plusieurs reprises, Michaux parle d'« infini non mérité ». Une telle phrase, pleine d'une résonance non équivoque, demande qu'on s'y attarde.

En premier lieu : l'altération physiologique ne produit pas automatiquement les visions ; de plus, elles n'ont pas toutes le même caractère. L'intervention du psychisme individuel est décisive. Thomas de Quincey disait déjà que l'opium produisait des rêves distincts chez un boucher et chez un poète. Or l'action de la drogue se révèle déconcertante précisément parce que l'assassin peut fort bien avoir des visions d'ange ; l'honnête homme, des rêves infernaux. La drogue ignore la morale. Les visions dépendent d'une certaine sensibilité psychique qui varie d'un individu à l'autre, mais qui n'est pas en rapport avec la conduite ou la valeur personnelle. La drogue mine toutes les valeurs et bouleverse radicalement nos idées concernant le bien et le mal, ce qui est juste et ce qui est injuste, ce qui est permis et ce qui ne l'est pas. La drogue est nihiliste. Son action nargue notre morale à base de récompense et de châtiments. Cette idée, tout en me réjouissant, ne m'en irrite pas moins. En effet, la drogue introduit une autre justice, fondée sur le hasard ou sur des circonstances que nous ne pouvons déterminer. Elle distribue distraitement quelque chose qui a toujours été considérée comme la récompense des justes et des saints, bien suprême auquel l'homme puisse aspirer sur terre : la vision, la prescience de la parfaite harmonie. Et du même geste par lequel elle accorde la paix spirituelle à ceux qui n'en sont pas dignes, elle voue

les innocents aux enfers. Si la pharmacie remplace Dieu, il faut avouer qu'il s'agit d'une chimie perverse.

Notre perplexité n'aurait plus de raison d'être si, au lieu de penser à un dieu qui agit à la manière d'une drogue, nous pensons à une drogue qui agit à la manière d'un dieu. Je veux dire : si nous remplaçons les notions de hasard, de fatalité et de nécessité par celles de grâce et de liberté. La drogue nous ouvre les portes d'un « autre monde ». Si cette expression a un sens, cela signifie que, effectivement, nous pénétrons dans un royaume qui n'est plus régi par les mêmes lois que le nôtre. Ni les lois matérielles ni les lois morales. N'en est-il pas de même pour l'expérience mystique? Tous les textes insistent sur le caractère paradoxal de la vision. L'altération des principes logiques, et, en général, de ce que l'on considère comme « le fondement de la pensée » (ici est là-bas; aujourd'hui est hier ou demain; le mouvement est immobilité, etc.), correspondent à un bouleversement non moins profond des lois morales : les pécheurs se sauvent; les ignorants sont les véritables sages; l'innocence n'est pas toujours parmi les vierges mais dans les bordels; « le bon larron » est le compagnon du Christ; l'idiot du village confond le théologien arrogant; Ché, le brigand, est plus pur que le vertueux Confucius; Krishna pousse Arjuna au meurtre... Le théâtre espagnol, nourri des doctrines catholiques du libre arbitre et de la grâce, offre de constants exemples de cette surprenante dialectique dans laquelle le mal se change en bien, la perdition en salut, la chute en élévation. L'expérience mystique atteint son sommet dans la contemplation d'un « autre monde », mais elle commence comme une critique de la réalité et de ses valeurs, c'est-à-dire comme une abolition de ce monde. Les pratiques ascétiques correspondent à la phase critique ou négative de l'expérience; elles humilient la raison, bouleversent et exaltent les sens, provoquent l'insensibilité

d'un côté pour augmenter la sensibilité d'un autre et, enfin, elles s'efforcent de désintégrer la réalité. Il en est de même pour la drogue. Il s'agit d'un pauvre équivalent de l'ascétisme.

L'action de la drogue se fonde, comme les manipulations des ascètes, en un doute préalable sur la consistance de la réalité qui nous entoure. Son action repose sur une méditation concernant la vérité de ce monde. Celui qui ingère la drogue avec le désir de *savoir* (le cas du vicieux est différent) n'est pas certain que la réalité soit telle que nos yeux la voient et que nos instruments la définissent; ou celui qui soupçonne l'existence d'une autre réalité. En un mot, tous ceux, y compris les hommes de science, qui cherchent au-delà des apparences. Ainsi, dans la destruction de la réalité quotidienne, interviennent tout autant le pouvoir de la drogue que notre décision de rompre avec ce monde et de le dépasser. L'injustice et l'immoralité de la drogue commencent alors à se révéler plus apparentes que réelles. Son action nous a paru injuste parce que nous l'avons jugée à l'aide des poids et mesures du monde des apparences.

L'action de la drogue équivaut à une critique de la réalité. Une critique qui est une dévastation. Et son effet le plus immédiat consiste à nous alléger du poids de la réalité. La drogue met l'être en liberté, elle le confronte avec lui-même, avec ses fantômes et ses espérances — non par rapport à telle ou telle circonstance — mais dans une sorte de vide absolu. Nous sommes dans « un autre monde », sans passé et sans avenir. Nous sommes hors du monde. Nos actes ont un autre poids, une autre *gravité*. Les « mérites » et les « fautes » sont autres, et autre la balance qui les pèse. Changement de signe : le plus devient moins. A la fois lucides et ravis, nous éprouvons simultanément la sensation d'une infinie liberté et d'une dépendance non moins infinie.

Les textes mystiques abondent en exemples d'états spirituels dans lesquels le froid et la chaleur, l'exaltation et le calme, la réflexion et la béatitude, le vide et la plénitude sont une même chose. Les valeurs morales n'échappent pas à cette métamorphose. Les notions de vertu, de bonté, de rectitude, et d'autres semblables acquièrent une signification différente et même contraire à celle qu'elles ont dans le monde des dures relations entre les hommes. Les mots mérite, récompense, avantage, honneur, profit, intérêt et d'autres analogues, blessés à mort, se vident de leur substance, se volatilisent littéralement. Perte totale de la gravité : les vertus véritables pèsent bien peu et s'appellent : désaffection, dénuement... Il ne s'agit plus de valeur, mais de vaillance. Délaissement, désintéressement, détachement : légèreté. Hors du « devoir être », l'homme contemple l'être. Dans cette constellation, peut-être la parole centrale est-elle innocence : la « pureté du cœur » des premiers chrétiens, le « morceau de bois non poli » des taoistes. Disparition du moi et du nom, apparition d'une autre réalité : n'est-ce pas là la grâce et, pour le poète, l'inspiration? Perte du moi, non perte de l'être. L'expérience nous confronte avec nous-même; elle libère l'être afin qu'il se manifeste — afin qu'il soit effectivement ce qu'il est. Oui, l'assassin peut avoir des rêves d'ange. Chacun possède l'infini qu'il mérite. Mais ce mérite n'est pas mesurable par nos mesures.

* * *

Dans les essais qu'il a consacrés à la mescaline, Aldous Huxley souligne que les visions individuelles correspondent presque toujours à quelques archétypes collectifs. En effet, le monde que décrit Wasson dans *Les Champignons hallucinogènes du Mexique* [1] rappelle

1. *Les Champignons hallucinogènes du Mexique*, par Roger HEIM et R. GORDON-WASSON, Paris, 1958.

aussitôt les images du mythe : de grands paysages fluviaux, arbres, bocages verts ou rougeâtres, terre couleur d'ambre, le tout sous une lumière ultra-terrestre. La sensation de mouvement — larges fleuves, vent, halètement du soleil — se confond avec celle d'immobilité et de repos. Parfois, au bord de l'eau scintillante, surgit une femme pensive, dont l'apparition lui rappelle la sculpture grecque archaïque ou certaines stèles funéraires. Age d'aurore, monde de significations paradisiaques : comment ne pas penser aux images de la Genèse, aux contes arabes, aux mythes du Pacifique, au paradis téotihuacan de Tlaloc? Mais il est une autre vision : déserts, rochers, soif, œil-poignard du soleil. Paysage de Jugement, la « terre gaste » du Graal. Enfers transparents, géométrie de cristaux impies; enfers circulaires; enfers bigarrés, pullulation de formes, tentations de saint Antoine, copulations et coagulations hindoues... Les images sont innombrables, mais toutes — lumière aveuglante ou ténèbres minérales, solitude ou promiscuité — révèlent un univers sans issue. Poids, oppression, asphyxie : enfers. Gravité, hétérogénéité : enfers. Nous ne pouvons pas sortir de nous-mêmes, nous ne pouvons pas changer. Enfer : pétrification. L'image céleste est vision de liberté : lévitation, dissolution du moi. La lumière face à la pierre.

Les images du paradis, dit Huxley, peuvent se réduire à certains éléments, communs à l'expérience « mescalinienne » et au mythe universel : terre et eau, fertilité, verdure; idée d'abondance (en opposition au monde du travail); idée de jardin enchanté : « tout est sensible » et oiseaux, plantes et animaux parlent le même langage. Au centre, le couple primordial. Huxley signale que la lumière a une tonalité particulière : c'est une lumière qui ne vient de nulle part, nous pourrions même dire, usant d'une expression ancienne et exacte : une lumière *increée*. Et en même temps créatrice : le paysage naît

et croît sous la pluie de lumière. Il me semble cependant que l'eau, image du retour, symbole de la femme et de ses pouvoirs : fertilité, auto-connaissance et, également, perte, chute dans la perfide transparence, n'est pas moins significative. Plus d'une fois Baudelaire s'arrête à cette vision : « Les eaux courantes, les jets d'eau, les cascades harmonieuses, l'immensité bleue de la mer, roulent, dorment, chantent au fond de votre esprit. Il ne serait peut-être pas bon de laisser un homme en cet état au bord d'une eau limpide; comme le pêcheur de la ballade, il se laisserait peut-être entraîner par l'Ondine. » Passage surprenant si l'on pense que l'eau est associée à la Grande Déesse des méditerranéens. L'eau : le bain de Diane, source fatale pour Actéon et Siegfried.

Je ne sais si Huxley a réfléchi à la singulière dialectique de la lumière, de l'eau et de la pierre. La lumière est fixe, immatérielle, centrale. Elle est le regard. Claire et sereine, elle dessine les contours, elle répartit l'espace en portions symétriques. Elle est la justice, mais elle est aussi l'Idée, l'archétype, inscrit en un ciel sans nuages. Le poète pétrarquiste appelle la bien-aimée : « Lumière, Idée. » Lumière, amour de l'essence, royaume de l'intemporel. L'eau se répand, fuyante, informe. Elle évoque le temps, l'amour physique; elle est la marée — mort et résurrection — l'entrée dans le monde élémentaire. Tout se réfléchit dans l'eau, tout y naufrage, tout y renaît. Elle est le changement, le flux et le reflux de l'univers. La lumière sépare, l'eau unit. Le paradis, semble-t-il, est régi par deux sœurs ennemies. Au centre : la pierre précieuse. Huxley rappelle que les portes du paradis sont de diamant, de rubis, d'émeraude. Traversé par la lumière, le paysage humide du premier jour se transforme en un immense joyau : soleil d'or, arbres de jade. La lumière fait de l'eau une pierre précieuse. Elle minéralise, elle éternise le temps. Elle le

fige en un éclat impartial et par là-même le dévitalise : elle congèle sa pulsation. Et pourtant, la lumière transsubstantifie la pierre. Grâce à elle la pierre opaque — chiffre de la gravité : chute et pesanteur — accède à la transparence et à la vivacité de l'eau. La pierre scintille, tremble comme une goutte d'eau ou de sang : elle vit. Un instant plus tard, hypnotisée par le rayon céleste, elle s'immobilise : la voilà lumière, temps arrêté. A peine devient-elle lumineuse et translucide, qu'elle change de caractère moral. Sa limpidité est trompeuse, comme celle de l'eau. L'opale est une pierre néfaste; il est des émeraudes, des diamants, des bijoux maudits. Une telle ambiguïté n'est pas étonnante. La vie originelle n'est ni bonne ni mauvaise : elle est vitalité, appétit d'être... Au niveau de la vie élémentaire nous trouvons la même unité que dans la contemplation spirituelle. Artémis et son arc, Coatlicue et ses têtes de morts, déesses couvertes de sang, sont la vie même, le renouveau et le dépérissement des saisons, le temps qui se déploie et se replie sur lui-même. La pierre précieuse participe de cette indifférence vitale. Elle oscille entre l'eau et la lumière.

* * *

André Pieyre de Mandiargues est l'un des quatre ou cinq écrivains véritablement originaux — je veux dire : maîtres d'un langage et d'un monde — qui ont paru en France après la guerre. Son œuvre illustre avec une surprenante et involontaire précision ce que nous pourrions appeler la métamorphose de la pierre. Il s'agit d'un véritable « chemin de perfection », hérissé d'épreuves et de sacrifices, que la matière brute parcourt jusqu'à se transformer en pierre précieuse, pierre solaire. L'univers de Mandiargues est un espace magique, fait d'oppositions et de correspondances. Pour cela je ne suis pas

certain que le mot « nouvelles » s'applique à ses écrits. Certes, il s'agit de récits, et de récits qui se referment sur eux-mêmes, comme une nouvelle; mais leur rythme est plutôt celui du poème. En ce monde fermé la parole et son ombre, l'homme et sa mort, jouent une lente partie qui rappelle celle que Mayas et Aztèques célébraient dans ces amphithéâtres de l'Ancien Mexique, appelés « jeux de pelote ». Ce rite était la représentation du combat entre l'aigle et le jaguar, le sud et le nord, la terre et le ciel : ce n'étaient pas les hommes — ils payaient pourtant de leur sang — qui jouaient, c'étaient les dieux mêmes. Dans les récits de Mandiargues non plus, ce ne sont pas les hommes qui jouent; c'est l'univers qui joue, et se joue de lui-même. Mais ce n'est pas la victoire qu'il cherche — sur qui ou pour qui? — c'est l'illumination.

Cette œuvre est un théâtre plus fait pour être vu qu'entendu; elle est destinée à provoquer chez le spectateur non pas tant l'adhésion que l'étonnement. Le paysage, les architectures, les objets, tout est dessiné en traits nets et coupants. Dessin et sculpture, les corps, les végétaux, les créatures et jusqu'aux nuages ont la consistance de la lumière et de la pierre et non seulement par l'abondance des minéraux, mais parce que tout ce qui frappe le regard du poète s'immobilise en une sorte d'hypnose lumineuse. Magie visuelle, royaume du regard. Sauf que, à l'inverse de la Méduse, il ne convertit pas la vie en pierre opaque; il l'illumine, la rend transparente. Opération dangereuse, car presque toujours la mort nous attend à la fin de ce chemin de transparence. La mort ou l'illumination, l'instant où la pierre précieuse redevient soleil.

Dans un livre récent de Mandiargues [1] se trouvent trois nouvelles qui décrivent le caractère alternative-

1. *Feux de Braise*, Paris, 1959.

ment néfaste et bénéfique de la pierre. Dans la première (« Les Pierreuses »), un instituteur, en se promenant, ramasse une de ces pierres que les géologues appellent « géodes ». Poussé par la curiosité — Pandore et sa boîte funeste réapparaissent en de nombreux textes de Mandiargues — l'instituteur ouvre la pierre, comme il eût fait d'une huître, et il voit surgir trois minuscules jeunes filles. En latin de la décadence, l'aînée lui explique qu'elle et ses deux sœurs naquirent nues de la matrice de la Grande Mère et que nues elles y retourneront. Leur libération annonce leur mort et celle de leur libérateur car, ajoute-t-elle, « les émanations de la pierre sont mortelles ». Il est inutile de souligner le sens de chacun des éléments de cette fantaisie : la géode et sa matrice d'améthyste, l'allusion à la Grande Déesse méditerranéenne. Tout correspond à notre description de la pierre, cristallisation de l'eau, et de ses pouvoirs néfastes.

Dans « Le Diamant », la fille d'un bijoutier, en contemplant longuement un diamant parfait — « un château de glace » — s'évanouit. Sarah revient à elle, mais pour se trouver prisonnière à l'intérieur de la pierre. Le soleil matinal traverse le diamant et le transforme en un four incandescent. Sarah résiste sans peine à la chaleur, comme si elle eût été une salamandre ou, ajoute Mandiargues, « comme un poisson dans l'eau ». Un instant plus tard elle se donne à un homme rougeâtre, à la tête léonine. Étranges noces de la vierge juive et de l'esprit solaire, fécondation de l'eau par la lumière. Le soleil se retire, le gel revient et la jeune fille s'évanouit de nouveau. En se réveillant, elle comprend que, grâce à un même mystère, elle est sortie de la pierre nuptiale aussi naturellement qu'elle y était entrée. Sarah examine le diamant et s'aperçoit que, seule trace de sa merveilleuse rencontre, une minuscule tache rougeâtre altère sa perfection. Ce défaut matériel, par ailleurs, est un stigmate mystique.

Dans « Le Diamant » la métamorphose s'accomplit en sens inverse que dans « Les Pierreuses ». Le château de glace s'ouvre comme la géode : à l'intérieur de la pierre l'instituteur trouve trois jeunes filles nues; à l'intérieur du diamant, Sarah aussi est nue. La femme, habite la pierre comme une substance changeante qui donne la mort ou la vie. La géode est une matrice minérale : touchée par la lumière elle devient tombeau; le diamant, soumis à une action semblable, se transforme en un four alchimique. La prodigieuse métamorphose de Sarah — de vierge à salamandre, de salamandre à mère — correspond aux transformations du diamant, qui d'objet mercantile se transforme en gage d'union mystique. Ceci, qui est beaucoup, n'est pas tout encore. Dans « Les Pierreuses », la curiosité distraite ne reçoit pas d'autre révélation que celle de la mort; dans « Le Diamant », la confiance dans l'inconnu — le détachement — conduisent à l'union avec le principe solaire. L'instituteur est un homme raisonnable et incrédule, qui ne s'étonne même pas devant l'apparition des minuscules et belles créatures (son seul commentaire est pour constater son ignorance du bas-latin). Sarah accepte le mystère avec naturel et se laisse guider par l'inattendu. Rien de moins arbitraire que la mort de l'instituteur ou la maternité merveilleuse de Sarah.

« L'Enfantillage » est l'expérience de ce que, pour user du langage de Mandiargues, nous pourrions appeler « la vision capitale ». Un homme est couché avec une inconnue; pendant qu'une partie de lui-même s'avance vers la décharge physique, l'autre se rétracte jusqu'à un souvenir d'enfance, le plus ancien : la chute d'une voiture de paysans italiens dans un ravin et la main ligneuse de sa vieille gouvernante qui lui couvre les yeux. Cette image atroce se mêle à la contemplation absorbée d'une boule dorée du lit qui brille dans la pénombre chaude. La divagation se transforme en un délire lucide;

l'homme ira jusqu'à l'abîme conduit par la main de la vieille femme, jusqu'à ce que la boule dorée et le visage de la vieille se confondent (une fois de plus la Grande Déesse, « la mort et la Morte »). Pendant un instant réellement glorieux la double vision se transforme en une seule évidence : « Est-ce enfin l'amour?... Père soleil... » La matière a parcouru le chemin de l'initiation et brille maintenant comme un astre dépouillé. La petite boule de laiton est un soleil central. « Pureté reconquise », dit Mandiargues. Est-ce la mort ou la vie? La pierre, alternativement opacité et transparence, eau et lumière, atteint enfin l'incandescence, l'état de fusion et d'anéantissement des contraires.

Dans la préface à un livre publié peu de temps après la guerre [1], Mandiargues dit que l' « heure de la voyance est aussi l'heure de l'idiotie, les deux visages absolus de ce que, parfois, on appelle mysticisme... » L'instituteur de « Les Pierreuses » se perd parce que son savoir se réduit à une série de connaissances; Sarah, qui n'a pas de « connaissances », se sauve par sa confiance en la vie. Mais dans les deux cas il s'agit d'une vision dualiste. La « vision capitale » évoque l'instant où le flot de sang du condamné jaillit avec une vivacité et une fraîcheur merveilleuses, comme s'il affirmait simultanément la vie et la mort. « L'Enfantillage » ne représente pas le triomphe de l'élément vital sur l'élément intellectuel ou la coexistence des contraires; tous deux s'annihilent en une autre évidence : la reconquête du non-savoir.

OCTAVIO PAZ

(Traduit de l'espagnol par Gabrielle Cabrini.)

1. *Le Musée noir*, Paris, 1946.

LES QUATRE VÉRITÉS

LUPETIERE

J'ai vu mon raisin mûrir
Et j'ai vu naître et mourir
Le veau bref.

La mouche à miel et les autres
Ont bien zézayé dans notre
Petit fief.

Mon Gange est une fontaine,
— Tonton, tontine et tontaine
Si jeunette

Que Mélusine et Miquette
Y vont tremper leur liquette
De futaine.

Fleur de pommier devient pomme
Et l'eau vive que je nomme
Clarinette,

Sur son lit de sable et d'herbe,
Polit des cailloux ronds comme
Des proverbes.

Toute une saison de pousses,
De vertement folle, douce,
Lente orgie.

Le temps d'un poids d'or pesa
Plusieurs poèmes lus à
La bougie.

Les anciens loups respiraient
Encore dans nos forêts
De légende.

Leurs fantômes aboyeurs,
Nos oreilles, notre cœur
Les entendent.

J'ai des heures commencées
Parmi de longues pensées
De cheval.

Sortis des siècles, mes bœufs,
Regardaient avec des yeux
D'outre-tombe

Les herbages spongieux,
Le vertige sommeilleux
D'être au monde.

J'ai des nuits, ô Floréal,
Où respirait l'animal
Avec l'ange.

Des nuits d'amours forestières
Où Nise était mon bestiaire,
Ma vendange.

Parlons demain d'avenir;
J'ai vu mon raisin mûrir
Et j'en mange.

LA PAROLE

Et si j'ai la parole un jour,
Ce sera pour dire à leur place...
— Oscar, tirez le pain du four!
— Thérèse, un torchon! Quelle crasse!

...Pour dire à leur place, Messieurs,
Qu'ils auraient tant aimé de vivre...
— Hubert, il faut graisser l'essieu!
— Suzette, il faut frotter les cuivres.

...Aimé de vivre au bord d'une eau
Chantante et sous de nobles arbres...
— Edmond, portez ces dix tonneaux!
— Léon, sciez-moi ce gros marbre!

... Au bord d'une eau chantante, princes,
Princes qu'ils sont en vérité...
— Mina, les verres, tu les rinces!
— Henri, la frusque à décrotter!

En vérité, charbons, ciments,
Graisses, ferrailles, limonades,
Voici les princes, les amants;
Voici leurs lisses promenades

Sous le pont du chemin de fer
— Et toi, de l'argent, il t'en reste?
— J'ai cent-vingt-cinq francs dans ma veste,
Couchons-nous, le gazon est vert!

Si j'ai la parole, chers cœurs...
— Léa, quel beau jupon de toile!...
... Ce sera pour crier : Seigneur
Dieu, jetez-leur quelques étoiles!

L'AME DU BOULANGER

Mon âme et moi, nous nous voyons très peu :
Elle a sa vie et ne m'en parle guère.
Je connais mal ses loisirs oublieux,
Moi, je n'ai pas le temps; j'ai mes affaires.

Un boulanger, ça ne dort pas beaucoup;
Toujours le four qui ronfle et la levure
En mal d'amour dans la pâte au long cou.
Pâte et pétrin, voilà mon aventure.

Ma pâte est chair que j'engrosse des mains,
Ma forte fille au ventre chaud et grave,
Ma femme lisse et ma pliante esclave,
Tous mes élans aboutis jusqu'au pain.

L'autre divague et court la prétentaine!
Quand son museau se blottit sous mes bras,
Je sens un souffle étreint d'histoires vaines
Au lendemain de quel fol opéra!

Comment savoir d'où lui viennent ces robes
Où parfois brille une grenaille en feu
Et qui ressemble aux flammèches des globes
Qu'on voit cligner dans l'épaisseur des cieux.

Moi, ruminer ses conseils saugrenus,
Moi l'écouter, faisant la bête ou l'ange?
Elle exagère! et l'instant est venu
Que je me plonge à fond dans ma boulange.

Ah! pauvre jeune biche, âme farouche,
Dors bien, mais dors. Et n'ouvre pas les dents.
Promène un peu tes cheveux sur ma bouche,
Puis laisse-moi. La farine m'attend.

GRAND LOUP

Le tueur et la tuée
Cent ans après, sur les lieux
Du crime, dans la buée
Se reconnaissent, Tudieu!

Cent ans après. — Mais comment,
Chérie, en toi rien ne change?
— Et toi, mon cœur, mon amant,
Tu restes haut comme un ange.

Tu m'aimes? — Je l'ai prouvé;
Ah, tes lèvres, ta salive!
Quel coup de te retrouver
Cent ans après, morte ou vive.

Couchés dans les hautes herbes,
Les morts deviennent bavards.
Ils parlent de ce poignard
Qui fut un moment superbe.

Je te revois dévêtue,
Dit-il, dans ce meurtre chaud!

— Grand loup, je suis ton agneau,
Répond-elle, frappe et tue-
Moi doucement de nouveau.

MUSIQUE

Et serrez plus fort les barreaux,
Il passe encor de l'espérance.
Et du ciel, ils en ont bien trop :
Un rais suffit à leur pitance.

Après ça, qu'ils demeurent cois,
Qu'ils bouffent du rêve s'ils veulent.
La boisson? Eh bien que ce soit
De l'encre! Elle aimait ça, leur gueule.

Frappez surtout cette musique.
On n'entend rien? Moi, je l'entends,
Cet horrible chant de printemps
Que dans le cœur ils se fabriquent.

J'en crève! Et sus à la potence.
Percez bien les gorges, piqueurs!
Percez surtout cette espérance
Qu'ils se fabriquent dans le cœur.

CHANT DU DÉPART

Et n'as-tu rien oublié,
Ni tes livres ni ta barbe,
Ni ton avenir plié
Tout propret avec tes hardes?

Le rasoir et les adieux
Sont dans la grosse valise,
Compartiment du milieu,
Sous la bible et les chemises.

Ajoute encor ce nuage
Si léger; il te plaisait
Lorsque Jenny t'embrassait
Par le vieux mail du village.

Un nuage du pays,
C'est parfois doux en voyage.
Alors, tu n'as rien omis?
On est distrait à ton âge.

Le goût de l'amour s'évente,
S'évente vite outre-mer.
Cache bien dans les lavandes
Jenny, son silence clair.

Et je te disais de prendre
Pour serrer tout le colis
Cette corde que Jenny
Préparait pour s'aller pendre.

LE GLAÇON

T'en as de la veine
D'avoir de la peine,
Henri.
Moi, mon cœur est sec
Comme un coup de bec,
Chéri!

Pas de larme à l'œil,
Ni fête, ni deuil,
Ni joie.
Un mauvais moral,
C'est lorsque j'ai mal
Au foie.

Je me bats les flancs
Pour faire semblant
De vivre,
Et le sentiment
Ça me fiche autant
Qu'un livre.

Eh oui, je roucoule
Si tu prends ta poule,
Mon coq;

C'est en me forçant,
Car mon plaisir sent
Le toc.

Quand je serai morte,
Il faut qu'on le sorte
Un peu,
Mon cœur; on verra
Ce bel opéra
Tout creux.

Ce cœur fatigué!
Tu crois que c'est gai,
Tu crois,
De n'avoir dedans
Que du froid, du vent,
Du froid!

NORGE

MONSIEUR HEUSSEBROT

Jean Heussebrot naît dans la Manche, à Condé-sur-Vire, pays de pleine terre aux longues bâtisses couvertes de chaume. Son père, qui se prénomme Jean comme lui, va prendre dans ce même pays, à Giesville, un des domaines familiaux en faisance-valoir.

En mil huit cent cinquante-neuf, le fils Heussebrot entre au Petit Séminaire et Collège diocésain de Saint-Lô, dont les bâtiments datent de mil huit cent cinquante et que dirige un oratorien. Parmi les professeurs, il y a des prêtres appartenant ou non à l'Oratoire, mais aussi de simples clercs et des laïques.

L'uniforme des élèves consiste dans la tunique à collet droit bleu céleste, le pantalon large bleu foncé avec passepoil bleu céleste et boutons portant gravé le chiffre du collège, le képi brisé bleu foncé avec liséré doré et fond bleu céleste, le ceinturon de cuir noir avec plaque en cuivre au milieu.

Il est précisé, dans des directives à l'usage des parents, que les grands élèves non pensionnaires, au lieu de pareille tenue militaire, peuvent adopter la redingote, le pantalon de couleur foncée et unie, la cravate noire et une casquette ronde de velours noir.

On doit fournir pour entrer dans l'établissement : un lit de plume de un mètre quatre-vingt-cinq centimètres de longueur sur quatre-vingt centimètres de largeur, trois paires de draps, huit serviettes, douze chemises, dix-huit mouchoirs, huit essuie-mains, quatre bonnets

de coton, un couvert, un couteau de table, un gobelet d'argent, un pot à eau, les peignes et brosses.

Il existe trois prix de pension : la seconde pension coûte 350 francs pour l'année, la première pension 450 francs, la pension exceptionnelle 600 francs. Il n'est fait de remise qu'aux seuls élèves ecclésiastiques « reconnus en avoir besoin et recommandables par leur conduite et leurs talents ». On sert en pension exceptionnelle et première pension, au petit déjeuner, du café au lait, alors que ceux de la seconde pension mangent, à ce même repas, la soupe à la graisse normande. Ses parents font inscrire Jean Heussebrot à la seconde pension.

Le collège comporte un parc à vastes arbres. Ses arrières donnent sur une campagne humanisée. La pluie sur ce pays sévit souvent. A la nuit tombante, on allume de grosses lampes à huile dans les études.

Le dimanche, les offices durent longtemps; les élèves de rhétorique et de philosophie les plus doués y chantent chapés aux couleurs du jour.

La plupart des pensionnaires ressortissent aux terriens. Ils ne retournent guère chez eux qu'aux vacances, habitant des bourgs ou des villages qui paraissent fixés sur l'étendue de tous temps. Des paysages de cette région se situent plus facilement dans le passé, tels la grande lande de Lessay et quelques forêts et monts faisant mémoire de l'ancienne Gaule.

En mil huit cent soixante-six, Jean Heussebrot fait sa rhétorique. Le palmarès pour la distribution des prix de cette année-là, imprimé chez Élie fils à Saint-Lô, porte une couverture bleu ciel encadrée de motifs floraux figurant des roses et des liserons. On y lit : Distribution Solennelle des Prix, lundi 30 juillet 1866. Entre ces deux mentions, un motif représente le croisement derrière une mitre d'évêque, d'une croix papale, d'une crosse et de deux plumes d'oie. Au dos de la

couverture, une vierge aux cheveux déployés dépourvus de voiles approche ses pieds nus du globe terrestre pour y fouler un serpent tenant dans sa gueule une pomme à la queue munie d'une petite feuille. Derrière ce globe apparaît le croissant lunaire.

En rhétorique, si on accorde des prix de discours latin et de vers latins, la dissertation française est aussi récompensée, mais sous le vocable de critique littéraire.

Jean Heussebrot termine sa philosophie en 1867 pour commencer la même année ses études de droit. Depuis un mois déjà, la guerre est déclarée à la Prusse quand il soutient publiquement sa thèse pour la Licence dans la grande salle de la Faculté de Droit à Caen, le onze août mil huit cent soixante-dix. Son père est alors déjà mort. « A la mémoire de mon père. A ma mère », lit-on sur l'exemplaire de thèse imprimé comportant un sujet de droit romain traité en latin : « De justis nuptiis » et un sujet de droit civil traité en français : « De l'incapacité légale de la femme mariée. » Cet exemplaire broché, imprimé chez Victor Hérault, rue Froide à Caen, se présente sous une couverture saumonée; au dos, une vignette très petite et pâle, offre une composition où se mêlent table de la Loi, balances et glaives de Justice.

On peut recomposer une image loyale de Jean Heussebrot, l'étudiant arpentant à Caen les rues Froide et Formage. Passant devant des affiches timbrées de l'aigle et relatives à la guerre, il traverse la place Saint-Sauveur où toutes les demeures montrent des plaques fourbies d'officiers ministériels ou d'avocats. Il porte en tête le chapeau de soie amené avec lui dans la boîte de cuir fauve en forme de cône tronqué et demeurée pendant tout le voyage sur le porte-bagages du compartiment.

Il ressemble au Notaire qu'il allait bientôt être,

sa chevelure se divise par une raie sur le côté droit, les sourcils apparaissent fournis, le nez descend un peu sur la bouche très légèrement souriante. La cravate papillon nouée lâchement, la redingote de drap épais à larges boutonnières, le gilet, à grands revers, s'ouvrant sur une chemise blanche empesée à col tenant, le pantalon sans pli, des bottines composent sa vêture.

Au sujet de la guerre de mil huit cent soixante-dix, sa veuve me dira un jour, vers mil neuf cent vingt-cinq : « Heussebrot ne l'a pas faite, il ne possédait pas de livret. »

Après une cléricature de notaire au Havre, il achète l'Étude de Canisy. On le voit parfois aux grands hivers traverser le bourg, ayant aux pieds, malgré le haut de forme et la redingote, des sabots garnis de paille.

Il épouse, en mil huit cent soixante-seize, Léontine Leroussel. Petite et grave lorsqu'elle fait son entrée à Canisy, elle porte une robe à tournure de couleur bleu pastel. Deux femmes du bourg, à bonnet tuyauté, la suivent. L'une, en patois, dit à l'autre : « C'est y la femme à M. Heussebrot, quel pauvre petit mio de quenaille ! » — ce qui signifie : quel pauvre petit morceau d'enfant.

Les époux, en voyage de noces à Paris, descendent à l'hôtel du Louvre; une des nuits qu'ils y couchent, ils entendent crier « A l'assassin ! A l'assassin ! » dans la rue. La notion d'un Paris dangereux ne les quittera plus jamais. Ils vont à l'Opéra et aussi voir le Trocadéro fini d'édifier cette même année 1878.

A Canisy, où ils reviennent après quinze jours, le plus dévoué mais aussi le plus timide des clercs poursuit un amour malheureux. Deux servantes se succèdent, l'une boit, l'autre a des crises de somnambulisme, en attendant qu'arrive Florentine devant demeurer dans la famille quasi jusqu'à sa mort.

Le Notaire ne fume jamais que de petits cigares. Le dimanche, il suit la messe dans un paroissien noté du diocèse de Coutances, doré sur tranche. Sous semaine, devant lui, dans l'Étude qu'éclaire une lampe à pétrole, des dossiers s'accumulent, de petit format couleur rose orangée, ils portent son nom. Quand il doit mener la voiture à cheval sur les routes, il n'aime guère passer devant l'étang Levêque où, dit-on, des malfaiteurs à blouse sifflent pour des mauvais coups. On l'aperçoit aussi à pied dans des chemins de terre allant vers un pré pour une vente d'herbe.

Les ventes entrent pour beaucoup dans la vie du Notaire, se poursuivant parfois durant plusieurs jours. Un homme loué pour la circonstance y sert interminablement à boire du cidre aux assistants, chacun lampant d'un trait dans le même verre. Avant que les enchères ne commencent, le crieur s'établit sous un grand noyer, et d'une voix énorme crie : « A la vente ! A la vente ! » De très loin, on l'entend ; les retardataires se pressent. Le Notaire parfois, le soir, reste au repas qu'offrent les vendeurs endeuillés.

Les matins et les soirs peuvent apparaître de toute beauté. Si on reçoit une carte postale de l'étranger, c'est le plus souvent qu'elle vient des îles anglo-normandes et, notamment, de Jersey où les femmes des bourgeois Saint-Lois se réfugièrent en 1870, croyant à l'occupation prussienne du Cotentin.

Les cultivateurs du pays appellent plus souvent le Notaire, Monsieur Heussebrot que Maître Heussebrot, réservant l'appellation de Maître aux gros propriétaires exploitants terriens.

Le Notaire de Canisy siège au Conseil municipal. Seul, il s'oppose par son vote à la destruction de la vieille église qui se dresse dans le parc du comte de Kergolay. La majorité demeure pour cette destruction : le comte n'offre-t-il pas à la commune une église neuve dans

laquelle il ménagera une chapelle-tribune, d'où lui et sa famille domineront l'assemblée des fidèles?

Jean Heussebrot conserve des relations avec Alphonse Lemerre, éditeur du Parnasse. Celui-ci, très anticlérical, passe à Canisy ses vacances dans une demeure à tourelles, située au village du Montmireil. L'opposant au château de la Motte habité par les Kergolay, on l'appelle le château du Montmireil.

Vers 1885, l'éditeur Lemerre et le notaire Heussebrot se promènent par une magnifique journée sur la grand-route quand, à un tournant, ils voient apparaître la procession de la Fête-Dieu, avec ses musiques de cuivre et ses chantres ruraux caparaçonnés en drap d'or. Les deux hommes se placent sur un des côtés herbeux de la route. Jean Heussebrot se découvre, Lemerre garde son haut de forme sur la tête et dit suffisamment haut à son compagnon qui pâlit sans répondre : « Comment, Heussebrot, vous vous découvrez devant cette mascarade ! »

Alphonse Lemerre, dans sa jeunesse garçon libraire à Saint-Lô, avait quêté pendant près de dix ans pour acheter un cheval qui lui permît de se rendre à Paris. Il acquit le cheval, arriva à Paris, parvint un jour à se mettre à son compte pour éditer Heredia, Leconte de Lisle et Coppée. Ce dernier, avant mais aussi après sa conversion, passe des vacances à Canisy chez son éditeur.

Des enfants de Mme Jean Heussebrot, seules Berthe ma mère, et Renée devaient arriver à l'âge adulte. Noémi meurt à sept ans. Enfant douce et sage, elle parle de Jésus et du ciel. Dans le cimetière de Canisy, son monument est constitué par une colonne en marbre blanc surmontée d'une croix, l'inscription à sa mémoire se déroulant sur la colonne en lettres d'or.

Mme Jean Heussebrot reçoit à dîner notaires et avoués Certain jour, Dusseaux, Avoué et Maire de Saint-Lô, mange à lui seul, après s'être abondamment servi

de tous les plats, huit pots de crème à la vanille.

Florentine, la servante, à peu près du même âge que la maîtresse de maison, en faisant le matin avec elle le ménage, narre les nouvelles de la bourgade et des villages. De quelqu'un arrivé à cinquante ans, elle dit invariablement : « A moins d'extraordinaire, il vivra maintenant moins longtemps qu'il n'a vécu. »

Le vendredi, jour du marché, le Notaire reste de longues heures à son bureau pour recevoir ses clients ruraux. La bibliothèque de chêne ciré aidant à meubler ce bureau comprend, outre des ouvrages de droit et, entre autres, l'Encyclopédie du XX^e siècle, une Histoire d'Angleterre, le Génie du Christianisme, la Vie de Garcia Moreno, la Débâcle d'Émile Zola. Dans ce dernier livre, impressionne l'image de Napoléon III ne tenant plus à cheval qu'avec douleur et fardant son visage pour en camoufler la dévastation.

L'année 1899, un jour que Jean Heussebrot revient de la cahute en bois vermoulu du fond du jardin, il tombe frappé mortellement de congestion. Il n'a que cinquante ans d'âge. Certains ruraux ont avoué à sa veuve l'argent non rendu qu'il leur avait prêté sans papier; d'autres, dans le même cas, vont se taire, non peut-être sans remords.

Une nuit de printemps de 1960, je rêve que mon grand-père Jean Heussebrot marche lentement dans un jardin d'Amérique du Sud, sur le territoire de l'Équateur. C'est au temps de la République théocratique du président Garcia Moreno. Au milieu des eucalyptus et des orangers, il fume un petit cigare dont la fumée monte vers un ciel infiniment bleu, infiniment calme.

Ce rêve m'a obligé à écrire ces lignes avec pour documents une photographie à cadre noir chantourné, un palmarès de distribution de prix et une thèse pour la Licence en Droit.

JEAN FOLLAIN

DU JOURNAL EN GÉNÉRAL ET DE H. B. EN PARTICULIER

Les complaisances

Le XX^e siècle, si peuplé, est le siècle de l'intimité. Lorsque la planète compte six cents millions de Chinois, les bacheliers de l'Occident choisissent d'écrire leur journal. Il n'y a guère d'écrivains, aujourd'hui, dont le premier livre ne soit une autobiographie, crue ou déguisée. Cela s'explique sans doute. Rien n'est moins naturel à l'homme que ce que l'on appelle « l'humain », et plus les raisons d'État deviennent exigeantes, plus il paraît nécessaire de poser les raisons du cœur. L'individu a besoin de se défendre contre la masse.

Cependant toutes ces intimités, que la librairie nous offre chaque année en si grand nombre, ont un défaut : elles aspirent à être connues. Leurs auteurs les publient, ce qui n'est pas grave en soi, mais suppose des complaisances. Or la complaisance, dans ce genre, est un vice impardonnable.

Je vois d'abord de la complaisance dans le style. Quand on sait que l'on publiera, on n'écrit pas comme pour soi-même, c'est-à-dire avec le naturel de la pensée, laquelle est aussi peu apprêtée que les gestes des chiens ou des lapins. Involontairement, on écrit pour autrui; cela signifie des recherches, du moelleux, des adjectifs supprimés ou trop bien choisis, etc. Bref, on élève la voix; on s'adresse à un auditoire. On ressemble à un

salutiste qui se confesse en public, mais sans sa naïveté, sans son désir de se corriger et d'édifier.

Un homme qui ne vise qu'à dresser la carte de son cœur, pour son usage personnel, c'est tout différent. Il écrit en abrégé, il se moque du style, il ne dit que le nécessaire. Puis il meurt, et l'on déchiffre ses papiers. Que trouve-t-on? Une âme en conversation avec elle-même, qui ne fait pas de façons, qui se comprend à demi-mot. On est saisi et ému. Une porte secrète s'ouvre enfin, qui mène dans un tombeau aussi passionnant que celui de Tout-Ank-Ammon.

Une autre complaisance consiste à être satisfait de soi. Cela ne se marque pas expressément par des compliments que l'on se décerne, mais par un ton particulier, fort reconnaissable, car il ne varie pas d'un écrivain à l'autre : on contemple tendrement sa vie; on peint son caractère avec la complicité extasiée d'un paysagiste devant quelque joli coin des bords de la Marne ou de la campagne romaine. Rien n'est exaspérant pour le lecteur comme cette tendresse-là, qu'il n'a aucune raison de partager, et qui est une forme mineure, certes, mais haïssable, de l'amour-propre.

Le lyrisme de l'introspection

Un journal est un instrument. On y consigne les épisodes d'une vie, c'est-à-dire les étapes qui marquent la recherche d'une âme. Après quoi, l'âme se sert du journal pour se fortifier et s'agrandir, ce qui détermine de nouvelles remarques, et ainsi de suite. Faire de son journal une fin, c'est-à-dire une sorte d'œuvre d'art, comme un roman ou une tragédie, c'est mélanger les genres. Le journal de Gide, toujours arrangé en vue de l'effet à produire, et publié périodiquement par son auteur, fournit un bon exemple de ce qu'il faut éviter.

Celui d'Amiel, plus noble, car il était désintéressé,

n'est pas un meilleur modèle. Sans doute Amiel ne le tenait-il que pour lui-même, mais il s'y mettait bien trop, avec une prolixité et d'éternelles jérémiades qui dénoncent la délectation. Ne regarder que soi tourne vite à la manie.

Edgar Poe raconte une histoire très effrayante : celle d'un peintre qui exécute le portrait d'une jeune fille. C'est un tableau extraordinaire, la vie même. Mais à mesure que le portrait avance, la jeune fille pâlit, s'étiole, devient transparente. Tout se passe comme si l'artiste ne prenait point ses couleurs sur la palette, mais sur le visage même de son modèle pour les poser toutes palpitantes sur la toile, comme s'il lui retirait son sang afin d'en nourrir l'œuvre. Lorsque le peintre pose la dernière touche, le modèle meurt.

Ce conte fantastique me revient toujours lorsque je me plonge dans Amiel. Je vois un homme qui ne vit que pour son journal, qui n'existe que pour la petite heure de la soirée où il retrouvera son cher cahier. Toutes les pensées, velléités, volontés, tous les désirs de la journée ne tendent qu'à cette dernière action, qui est de les consigner par écrit. Amiel vit douze ou quinze heures, puis il suce ces douze ou quinze heures de vie comme un vampire, il les retire de son corps pour les enfermer dans quelques pages de prose. Aussi n'a-t-il guère vécu, le pauvre, au bout du compte, et son destin, analysé quotidiennement, paraît bien malheureux. Toute hypertrophie est une offense à la nature, y compris l'hypertrophie du journal intime, dont Amiel est la glorieuse et déplorable illustration.

Il existe un « lyrisme de l'introspection » dont il faut, je crois, à tout prix se garder. La contemplation de soi finit par rendre ivre. Socrate, auteur du fameux « Connais-toi toi-même » aurait condamné cette espèce d'ivresse poétique, et il l'aurait condamnée au nom de la connaissance de soi, qui requiert, au contraire, beau-

coup de froideur, de positivisme, d'économie et de prudence. Quand un journal intime tourne au poème, c'est signe qu'il faut l'arrêter — et se mettre à écrire des poèmes.

Les bons auteurs ne mentent jamais

Stendhal offre l'exemple rare d'un homme qui a regardé en soi plus profond que quiconque, et qui n'a jamais été ivre. Les premières lignes de son journal du 28 germinal, An IX (18 avril 1801) sont : « J'entreprends d'écrire l'histoire de ma vie jour par jour. Je ne sais si j'aurai la force de remplir ce projet, déjà commencé à Paris. Voilà déjà une faute de français; il y en aura beaucoup, parce que je prends pour principe de ne pas me gêner et de n'effacer jamais. » Le plus beau n'est pas que Stendhal ait été fidèle toute sa vie à ce principe, mais qu'il ait eu le courage de l'établir à dix-huit ans (il est né en 1783). Ne point se préoccuper de style à cet âge, surtout lorsqu'on se parle à soi-même comme dans un journal, est la marque d'un caractère singulièrement fort, d'un jugement singulièrement perspicace sur la façon dont il convient de traiter tel ou tel genre littéraire. Il est intéressant de comparer le journal du 18 avril 1801 avec les annotations manuscrites de Stendhal en marge de ses exemplaires de la *Chartreuse* ou du *Rouge* (« 32 pages d'épisode, c'est long », ou : « Cela est saccadé, sec, dur. » Ou encore : « Abréger, ajouter de temps à autre une ligne pour faciliter l'intelligence », etc.). Voilà un enseignement fécond. Je le traduis ainsi : Les recherches de style sont une politesse et une utilité lorsqu'on s'adresse au public, car il faut se faire comprendre et n'être pas ennuyeux. Avec soi, pas besoin d'être clair ni poli. Suffit d'être exact.

La prodigieuse fortune posthume de Stendhal vient certainement de son ingénuité. Cet homme, en effet,

est à peu près unique dans l'histoire des littératures : il est sans pose. Son naturel, lorsqu'on l'étudie, paraît incroyable. Et au premier abord, on n'y croit pas. On y voit quelque chose de forcé. Cette impression de naturel outré a déconcerté Sainte-Beuve et ses contemporains, jusqu'à Mérimée, qui était intime avec Stendhal. « Quelque temps, je l'ai soupçonné de viser à l'originalité, écrit Mérimée dans *H.B. par un des Quarante*. J'ai fini par le croire parfaitement sincère. Aujourd'hui, rappelant tous mes souvenirs, je suis persuadé que ses bizarreries étaient très naturelles. » On rêve sur cette phrase à perte de vue. Un homme qui est tout le temps lui-même, qui laisse parler son riche tempérament sans le contraindre, sinon juste ce qu'il faut pour rester poli, semble toujours bizarre aux gens affectés. Mais c'est là une vieille querelle que tout le monde a reconnue : celle de la vérité et du mensonge. La vérité est insolite, surprenante, choquante; il faut *s'habituer à elle* pour lui rendre justice. Le mensonge, au contraire, est rassurant, car il ressemble à tout ce qui nous entoure. Le cas de Stendhal est un cas-limite : il ne se contentait pas d'être vrai dans ses livres; il lui fallait encore être vrai dans sa vie. Il y a là une recherche passionnée de l'honnêteté absolue qui est rarissime, surtout chez les hommes de lettres.

Je dis souvent que les bons auteurs ne mentent jamais, et qu'il faut se fier à eux aveuglément. Cela doit s'entendre dans un sens assez large. Ainsi l'on peut être grand menteur en surface, et très véridique dans le fond, comme Chateaubriand ou Saint-Simon. Mais Stendhal, lui, ne se donne même pas la peine de mentir à la surface, c'est-à-dire de travestir ses pensées et ses actions courantes, il ne se donne même pas la peine d'être *hypocrite* (ce mot qui revient sans cesse dans ses écrits intimes ou publics). Ou plutôt, pour être hypocrite il faudrait qu'il se donnât une peine infinie. Il est

doué pour être lui-même, avec ses défauts, ses outrances, ses reparties brillantes, ses mots d'esprit, ses mélancolies brusques, ses silences, etc. Il n'est pas doué pour être un autre, c'est-à-dire quelque personnage fabriqué, un « important », un niais compassé, un pédant, un humanitaire qui porte son cœur en bandoulière, comme nous en voyons partout, et qui réussissent si bien. Pourquoi réussissent-ils ? Parce qu'ils sont comme le monde veut qu'ils soient, et comme les hommes sont depuis des millénaires. Ils « emprisonnent leur vie dans une comédie grave », et de cette comédie-là, le monde ne se lasse jamais. Bien plus, le monde n'aime que cela : ces singeries lui masquent efficacement les misères de notre condition. Il y a du Pascal dans Beyle, encore qu'il fût « outrageusement impie » : il ne s'en laisse imposer par rien ; il déshabille les hommes d'un coup d'œil, voyant le sot sous le ministre ou l'honnête homme sous le brigand ; il est tout à fait irrespectueux ; enfin il ne se traite pas lui-même autrement que son prochain ou, ce qui est la même chose pour un écrivain, que ses personnages.

Ni philosophe ni politique

Il y a du Pascal, dis-je, mais non pas du Diogène. Il arrive à Stendhal d'être cynique, et même assez souvent, car c'est le lot inévitable de tout homme intelligent qui dit sans détour des choses vraies, mais il n'a rien du « chien ». Nul n'est plus éloigné de l'écuelle de bois, du tonneau, des réponses grossières, de l'égoïsme philosophant. C'est que Diogène, dans son genre, est un homme politique. Il enseigne, il veut des disciples. C'est un clochard de génie qui aspire à démontrer au genre humain l'éminente dignité de la Cloche. Dans tout philosophe se niche un pédant, et Diogène, hélas ! en dépit de sa rudesse, de sa sauvagerie si bien imitée,

de son exhibitionnisme et de ses obscénités n'échappe pas à la pédanterie.

Stendhal, heureusement, n'est pas du tout philosophe. Encore moins politique. Lorsqu'on lui demandait quel était son métier, il répondait le plus sérieusement du monde : « Observateur du cœur humain. » Il faut toujours y regarder à deux fois avant de rire des boutades des grands hommes. Celle-ci qui était, n'en doutons pas, lâchée avec beaucoup d'humour, sur un ton de pince-sans-rire, ou avec une fausse grandiloquence, paraît bien émouvante à cent-trente ans de distance. Car après tout, ce que Stendhal disait en plaisantant, et pour estomaquer les bourgeois, ce n'était rien que la vérité. On ne le croyait pas, bien entendu; on s'amusait de cette réponse bouffonne. Aujourd'hui toutefois, nous pouvons voir quelles étaient les exigences primordiales de ce métier d'observateur du cœur humain. C'était de n'être ni un philosophe ni un politique, précisément. En d'autres termes de n'avoir aucun esprit de système, car il n'existe nul « système de l'homme », mais une accumulation désordonnée de petits faits vrais et de grands sentiments incontestables; de n'avoir non plus aucun préjugé sur le lieu où se trouvent le bien et le mal. Homme de gauche et libéral, Stendhal n'est jamais tombé dans la simplicité de croire que tout le mal fût à droite et tout le bien à gauche. Au-dessus d'un certain degré d'esprit (ou d'âme) on devient inclassable, ce qui gêne beaucoup les critiques et le public, qui veulent à tout prix des catégories bien tranchées, pour leur confort, et les créent au besoin. La philosophie et la politique entraînent à dire des mensonges, donc des bêtises, puisqu'on travaille pour un parti ou pour un système devant lequel tout doit plier, y compris la vérité. Stendhal qui n'a jamais dit un mensonge de sa vie, par voie de conséquence, n'a jamais dit une bêtise. Entendons-nous : cela ne signifie pas qu'il fût infaillible;

il lui est arrivé, au contraire, de se tromper, comme à tout le monde, mais on ne ment plus dès qu'on ment involontairement. Je compte pour rien les travestissements, les dissimulations, les faux noms, les fausses pistes qui abondent dans son œuvre et qui abondaient dans sa vie privée. Ce n'était que des précautions (et des amusements) pour cet esprit très méfiant et très romanesque. Appeler Civitavecchia « Abeille », signer ses lettres « César Bombet » au lieu de Henri Beyle, rédiger ses notes personnelles dans un charabia anglo-franco-italien pour égarer la police de Fouché ou celle du baron Binder, cela n'est point mentir; c'est tout au plus jouer au conspirateur, jeu délicieux s'il en fût, et que Stendhal adorait. De même, se composer dans le monde la figure d'un roué, d'un homme à bonnes fortunes, d'un fanfaron du vice, d'un causeur brillant : c'est tout au plus de la politesse. Lorsqu'on a, comme lui, l'âme « mélancolique et folle », le premier devoir est de ne pas le montrer. Outre cela, comme dit Mérimée, dans un salon, « il ne cherchait nullement à briller, seulement à s'amuser et à amuser les autres, *car*, disait-il, *il faut payer son entrée* ». Cette maxime est charmante, et la modestie même. Elle dévoile d'ailleurs en passant un des traits les plus attachants de Stendhal : la conviction que rien ne lui était dû. C'est ainsi que, pour expliquer son indigence et son obscurité relative, il soutenait que « la société ne paye que les services qu'elle voit ». Cette parole, d'un homme qui n'eut guère de succès de son vivant et qui savait fort bien qu'il avait du génie, est une vraie parole de stoïcien. En écrivant *Le Rouge et le Noir* et *La Chartreuse de Parme*, il rendait les services les plus éclatants, mais évidemment invisibles, à l'humanité.

La musique du moi

Grâce au Journal, grâce à la correspondance, à la *Vie de Henri Brulard*, aux *Souvenirs d'Égotisme*, aux

innombrables notes, marginalia, essais d'autobiographie, nous connaissons beaucoup mieux Stendhal que ne firent ses contemporains. On est même stupéfait de lire leurs impressions sur lui, quand ils en ont laissé. Mérimée lui-même qui fut « le plus cher de ses amis » vers 1832 et dont une lettre suffisait à rendre le gros consul « heureux pendant deux jours » a donné de celui-ci, dans son fameux *H.B.* une image vraie, sans doute, mais si partielle, voire si superficielle, qu'on en est confondu. Comment Stendhal, le moins secret des écrivains de France, l'homme qui a dépassé Rousseau en sincérité, a-t-il pu constituer une telle énigme? Quant à Sainte-Beuve, il vaut mieux n'en point parler. Son portrait de « Beyle » est comique à force d'erreurs, de condescendance, d'incompréhension littéraire et humaine. Il est rare de trouver un artiste qui ait été à ce point méconnu dans ses œuvres et dans sa vie. Nous sommes là devant une des conséquences extrêmes de l'amour de la vérité. Stendhal était si naturel, si vrai que tout le monde s'y est trompé. *On n'y a vu que du feu.* Décider d'être absolument sincère, de n'accomplir aucun acte qui ne soit en conformité profonde avec son âme, c'est acheter l'anneau de Gygès, qui rend son possesseur invisible dès qu'il en tourne le chaton vers le bas. La vérité est transparente comme un esprit dans l'atmosphère; le mensonge est opaque; c'est lui qui dessine les contours des êtres, aux yeux des spectateurs, et ces contours paraissent indiscutables et évidents, car ils ne changent jamais. Il n'y a qu'une façon de feindre, il y en a une infinité d'être sincère, et nulle vérité ne ressemble à une autre. Il s'ensuit que toute musique nouvelle déconcerte les oreilles qui l'entendent pour la première fois. Stendhal a inventé une « musique du moi » si neuve et si juste que cinquante ans après sa mort elle écorchait encore les nerfs délicats des critiques professionnels. Lorsque Casimir Striyenski publia les *Souvenirs d'Égo-*

tisme en 1892, la presse expliqua qu'il s'agissait d'un livre « nauséabond » et plein de « fatuité » dont l'auteur était « un homme capable de toutes les bassesses ». La première édition de *La Vie de Henri Brulard* (1890) n'avait pas reçu un meilleur accueil. Seuls Bourget et Barrès ne s'y trompèrent pas.

Une charge de cavalerie

« Un paysage est un état d'âme », dit Amiel dans une formule célèbre qui est quasiment passée en proverbe. On serait bien tenté, pour définir la méthode introspective de Stendhal, de dire : « Un état d'âme est un paysage. » Cette facile antithèse permet de saisir la différence fondamentale qu'il y a entre ces deux artistes, entre ces deux âmes. L'un, Amiel, est passif devant la sensation; il la laisse venir à lui; il observe les modifications qu'elle lui apporte. Après quoi il se décrit. Cela donne une littérature statique, composée d'états successifs. Amiel est immobile, et la vie remue autour de lui. Stendhal remue sans cesse, non point dans une agitation incohérente, mais animé toujours par le désir d'influer sur la marche du monde, et par contre-coup d'éprouver du bonheur. Il va au-devant de la sensation; il la provoque. C'est dans son genre un homme d'action.

Il ne dit nulle part expressément dans son œuvre que l'action est le secret du bonheur, mais cela se lit partout en filigrane. L'action n'est pas seulement le secret du bonheur dans la vie, c'est aussi celui du bonheur d'écriture, et il est émouvant de constater que le même mot sert à exprimer deux choses aussi différentes que la disposition du cœur et la disposition des phrases. Dès que Stendhal se met à écrire, les « bonheurs d'expression » arrivent en foule sous sa plume. C'est qu'il part à une conquête lorsqu'il s'installe à sa table de travail : la

conquête de lui-même, la conquête de son univers. Il y va de son pas décidé, sans tergiversations, et le miracle s'accomplit chaque fois. Il s'élance à toute vitesse dans son écrit, comme un cavalier qui charge. Cette comparaison n'est point fortuite : en effet, une charge de cavalerie c'est l'action à l'état pur; il n'y a aucune place pour la délibération; la charge sonne et le cavalier part. Il ne cherche pas l'élégance, mais seulement l'efficacité. Il ne prend pas de pose; son travail consiste à galoper le plus vite possible et à manier son sabre de la façon la plus meurtrière. C'est qu'il s'agit de gagner la bataille, et non pas d'offrir à quelque peintre idéal un « tableau de bataille ».

L'oreille absolue

Alain, dans la belle étude qu'il a consacrée à Stendhal, écrit : « Et l'on voudra bien comparer le bavardage avec soi, qui n'est qu'une perpétuelle rature de soi, avec le mouvement d'écrire, qui est le contraire de la rature. » Le mouvement d'écrire de Stendhal est souverain, en ceci qu'il paraît irrésistible. Cela est encore plus sensible dans ses œuvres intimes que dans ses romans ou ses essais, car la pensée y est toute nue, sans le moindre apprêt. On voit un homme qui n'a point de « repentirs », qui ne revient jamais en arrière. Il lui faut aller impérativement jusqu'au bout de ce qu'il a à dire, et il y parvient sans un geste de trop, sans un mot de trop. Le lecteur en éprouve une impression de densité unique dans la littérature. Les phrases de Stendhal sont pleines de signification jusqu'au bord, et surtout ces phrases imparfaites, abrégées, parfois maladroites, où le même mot revient deux ou trois fois à une ligne d'intervalle, que l'on trouve en foule dans *Brulard*, dans les *Souvenirs d'Égotisme* et dans le Journal. Pour ma part, aucun style ne me plaît autant que celui-là, où le trait est

toujours insolent, où les phrases se ferment à votre nez. Ce langage sans ornement, dont l'économie est désespérante, arrive, sous l'effet d'une étonnante chanson intérieure, à être l'un des plus beaux — le plus beau peut-être — de la littérature française. *L'oreille absolue*, en musique, consiste, lorsqu'on lit une note, écrite, à l'entendre sans erreur mentalement, et vice-versa lorsqu'on l'entend, à l'identifier aussitôt. Beethoven, sourd, avait sans doute l'oreille absolue, ce qui lui permettait de composer encore, et des choses sublimes. Il me semble que Stendhal a, pour le style français, l'oreille absolue. Ces vastes brouillons si mélodieux que sont *Brulard* et les *Souvenirs* le montrent d'une façon éclatante.

Ce style d'action recouvre presque toujours des actions. Au rebours d'Amiel, qui décrit, Stendhal raconte. De temps à autre il s'arrête pour méditer; mais ses méditations portent toujours sur quelque action antérieure, et le changement qu'elle a apporté à l'âme. Il ne fournit pas seulement le petit fait vrai, qui ne serait que la moitié de la littérature, mais aussi ce qu'il y a derrière. Ainsi le tableau est complet : nous voyons sans cesse, avec lui, le corps qui bouge et l'âme qui change de couleur. Il semble qu'avec Stendhal, la littérature française soit arrivée à un merveilleux point d'équilibre, car il est incommensurablement plus profond que Le Sage ou Marivaux, et aussi incommensurablement plus vif et divers que Proust.

Le moi incontestable

Il est bien connu que Stendhal a passé sa vie à rêver sur lui, sur ce qu'il était et sur ce qu'il aurait pu être. Il n'a parlé que de lui, tantôt directement, tantôt par personnage interposé. Il est partout présent dans son œuvre. Dans la *Chartreuse de Parme*, il est à la fois

Fabrice del Dongo, Mosca et la Sanseverina. Dans Lucien Leuwen, c'est encore plus frappant : il est tout le monde, le jeune Leuwen, le père Leuwen, le docteur Dupoirier, Mme de Chasteller, Gauthier, Coffe, etc. Mais ce ne sont là que des doubles. Lui-même, au complet, c'est dans ses œuvres intimes qu'il faut aller le voir. Et l'enseignement est admirable. On observe un homme qui expose équitablement son fort et son faible, sa réalité et ses rêves, ses actes et ses chimères, avec un *égotisme* total mais sans la moindre trace d'amour-propre. *La Vie de Henri Brulard*, c'est Rousseau dépassé, car l'homme qui écrit n'en conte à personne, et pas même à soi. Il obtient de la sorte, en se bornant à « faire vrai », à « faire ressemblant », l'étalon de l'honnête homme. Il lègue à la postérité le *moi incontestable*, et ce moi, sans qu'il l'ait fait exprès, se trouve être le plus passionnant de tous les *moi* qui se sont succédés dans la glorieuse, la délicieuse, l'admirable littérature française. Le gros consul de Civitavecchia se promène aujourd'hui aux Champs-Élysées en compagnie de Chateaubriand, ce « roi des égotistes » avec lequel la mort a bien dû le réconcilier, avec Jean-Jacques, avec le duc de Saint-Simon, avec Montaigne. Il est aussi grand qu'eux, cela est certain, et plus charmant peut-être.

JEAN DUTOURD

UN DÉCOR ET TROIS PERSONNAGES

LA PLAGE

C'est une plage privée. Elle est réservée aux clients de l'hôtel et présente, par conséquent, un aspect plus luxueux que celui d'une plage ordinaire. Elle est bornée par des cabines dont la couleur et le style rappellent ceux de l'hôtel lui-même que l'on peut voir, d'ailleurs, dans le fond, dominant la masse des arbres, au-delà du parc.

Entre la plage et l'hôtel passe la route que l'on apercevait tout à l'heure sous un angle différent, au premier acte. Des ronflements de moteurs indiquent le passage des voitures sur cette route.

Des ronflements d'un ton différent se font entendre, dans la direction de la mer : ceux du canot à moteur qui sert à l'entraînement des amateurs de ski nautique. On voit passer une fois ou deux, au cours de l'acte, des figurants qui portent leurs skis sur l'épaule, ou à bout de bras, s'ils les tiennent par les attaches.

Le ciel est très bleu, la lumière dure, composant une classique harmonie avec les couleurs des cabines de ciment aux formes exotiques. Sur la plage même, quelques pins et palmiers donnent un peu d'ombre.

Encastré entre les cabines : le bar de la plage, où le Barman viendra officier pendant toute la matinée.

Au lever du rideau, les parasols de couleurs vives

sont fermés encore. La « dame de la plage », Carabosse, les ouvrira quelques instants plus tard.

La plage est légèrement inclinée pour permettre au public de voir distinctement les acteurs lorsque ceux-ci sont allongés dans le sable.

La mer, ou ce qui en tient lieu, se trouve sur le bord de la scène qui touche à la rampe. Lorsque les personnages font quelques remarques sur les skieurs qui évoluent au large, c'est vers le public qu'ils se tournent.

L'entrée se fait par le centre, du côté de la route. Divers personnages défilent en maillot ou en tenue de plage par cette entrée et disparaissent dans les cabines ou se dirigent, soit par la droite, soit par la gauche, en coulisses, vers ce que l'on suppose être une autre partie du rivage.

Les premiers à s'installer sous l'un des parasols, en vue du public, seront la gouvernante allemande et le petit garçon qu'elle est censée surveiller. Le petit, en jouant, entrera et sortira à diverses reprises et passera la plus grande partie de l'acte dans les coulisses. Il n'en surgira que pour montrer à sa gouvernante tel coquillage qu'il vient de ramasser ou pour se plaindre d'avoir perdu sa pelle ou son seau. Cela pour donner l'impression que la plage continue à droite et à gauche et que l'on n'en voit qu'une toute petite partie.

Il serait utile aussi que le petit garçon apporte un seau plein de sable pour faire un pâté. Qu'il le réussisse ou non aura peu d'importance, sa gouvernante laissera échapper une phrase de regret ou de félicitations selon le résultat de l'expérience.

Au début de l'acte II, Carabosse est seule en scène. Elle ratisse soigneusement le sable après avoir ouvert les parasols. Lorsque le Marin vient faire avec elle un bout de causette, tout en admirant de loin son yacht, qui est supposé se balancer à peu de distance

de la plage, dans la baie, il ramassera quelque galet avec lequel il jouera pendant tout le temps qu'il restera en scène, le faisant sauter dans sa main et finalement l'emportant avec lui.

Dans le fond, les allées et venues ne cesseront jamais complètement durant tout le deuxième acte. Les gens vont dans les cabines, pour se déshabiller ou se rhabiller, consomment au bar, repassent par l'entrée centrale, disparaissent en coulisses, pour revenir dans une tenue différente. On les entend s'interpeller joyeusement :

— Vous avez été vous asseoir bien loin ce matin !

— Vous êtes-vous déjà baignés ?

— Voulez-vous que j'apporte un transat ?

ou toutes les phrases de ce genre que l'imagination des acteurs pourra leur suggérer. L'essentiel est de créer de l'animation et de meubler certains temps morts dans la conversation des personnages principaux. Un petit nombre de figurants peut y suffire, comme pour les autres rôles de figuration nécessaires à la pièce.

En sourdine, on entend par moments le bruit de la mer. Très sensible au lever du rideau, et de moins en moins fort par la suite, pour ne pas troubler le jeu des acteurs, il ne doit jamais être complètement absent. Le bruiteur ménagera habilement ses effets dans les creux de la conversation.

Un danger à éviter avec soin serait de tomber dans une sorte de vérisme. En fait, les éléments du décor qui ont été indiqués ici doivent permettre une formule de réalisme stylisé tendant à l'expressionnisme. Il s'agit de faire affleurer chez le spectateur un état de conscience plutôt que de mimer la réalité — tentative qui, de toute évidence, serait vouée à l'échec dans un cadre tel que celui-ci, sauf à tomber dans les exagérations du Châtelet.

Les quelques éléments symboliques énumérés doivent

être les seuls à composer le « milieu ». Comme accessoires : les parasols et le galet, le seau et la pelle de l'enfant exclusivement.

Le style de l'hôtel étant assez extravagant, celui des cabines qui y répond ne doit pas prétendre non plus au réalisme. Les multiples portes de ces cabines et les passages d'acteurs en costume de plage — surtout si les figurantes ne manquent pas de charme pour la plupart et si une silhouette un peu grotesque et adipeuse vient rompre l'unité du défilé — constituent autant d'autres éléments d'un expressionnisme bien interprété.

Le metteur en scène tendra donc à éluder toute recherche réaliste dans le décor, tout en multipliant les suggestions qui sollicitent l'imagination des spectateurs.

La profondeur de la scène doit permettre de régler les mouvements des acteurs sur deux plans à la fois : d'une part, dans le fond, les déplacements des figurants, d'autre part, au premier plan, la gouvernante et l'enfant, à gauche, puis les yachtmen, à droite.

L'occupation de l'espace scénique au maximum est, au cours de cet acte, l'une des conditions nécessaires à la création de l'ambiance voulue.

Carabosse est préposée à l'entretien de la plage de l'hôtel. C'est une ancienne cliente qui a eu des malheurs. Elle n'est donc pas attifée comme son emploi le laisserait supposer. Au contraire, cet emploi étant assez lucratif, elle s'habille aussi bien que n'importe quelle baigneuse et arbore, pour ratisser la plage, blouse de soie, et pantalon corsaire bien coupé. De son passé luxueux, elle a gardé un port de tête impressionnant et demeure jolie et coquette sous ses cheveux blancs.

Son arrogance présente est d'ailleurs directement

proportionnelle à l'ampleur de ses revers passés. Elle traite les clients de l'hôtel, qui sont aussi les siens, avec une hauteur que tempère une sorte d'amabilité commerciale. C'est évidemment le personnage le plus propre à entrer en conflit immédiat avec la Petite Rouquine.

Elle a gardé le caractère médisant des vieilles qui papotent autour d'une tasse de thé; elle adore les commérages et son attitude à l'égard du matelot qui se présente le premier sur la plage, au petit matin, pour venir inspecter le yacht de loin, est toute de subtilité : elle joue successivement de son arrogance pour impressionner le pauvre garçon, puis de son charme pour lui soutirer tous les renseignements qu'elle désire obtenir au sujet du quatuor de yachtmen. Elle donnera l'impression de manœuvrer à sa guise son interlocuteur qui n'en peut mais, et qui dévoile ingénument non seulement son aversion pour la Petite Rouquine, mais aussi nombre de détails sur les rapports ambigus du père et de la fille.

La façon respectueuse dont la traite le Barman, lorsqu'il vient prendre son poste, au bar de la plage, donne déjà une idée de la sainte frayeur que répand Carabosse autour d'elle, parmi le personnel de l'hôtel. C'est le Barman lui-même qui donne le ton du personnage lorsqu'il raconte à la Petite Rouquine l'anecdote des bulldozers. Cette anecdote souligne en effet toute l'âpreté, la méchanceté même, de Carabosse, et lui a valu son surnom.

C'est avec une certaine circonspection que le Barman commencera par évoquer, en termes voilés, l'existence de la petite plage qui jouxtait celle de l'hôtel, et qui, échappant à la juridiction de Carabosse, était « mal fréquentée » par des campeurs ou des vacanciers peu fortunés. Plage dont l'existence exaspérait à tel point la vieille dame qu'elle a obtenu, à force d'in-

trigues, l'envoi de bulldozers, par la municipalité, pour creuser le sable jusqu'au rocher de façon à faire envahir tout le terrain par la mer.

Et lorsque le Barman conclut que Carabosse a fait disparaître cette petite plage rivale comme par un coup de baguette magique, il donne à entendre qu'il n'aimerait pas se frotter à pareille sorcière.

C'est ici que se place un premier tournant de la pièce : ayant appris le surnom et la réputation de la dame, le public doit partager ou approuver les sentiments de la Petite Rouquine qui, toujours combative, s'est déjà jetée, la tête la première, sur cette mauvaise fée.

Quelle que soit l'antipathie suscitée en l'occurence par le comportement ou le snobisme de la jeune fille, celle-ci obtiendra — au moins, — l'appui moral de quelques spectateurs, indignés par le récit du Barman et l'attitude de Carabosse.

Le comportement de la vieille dame doit donc s'aligner sur cette anecdote. Il faut qu'il recèle quelque chose de maléfique.

Avec la gouvernante allemande, au type brutal de fille SS, Carabosse se montre négligente comme il convient envers une subalterne (ou la subalterne d'une cliente), mais il est évident que la beauté réelle et athlétique de ce corps de jeune fille l'impressionne, et plus encore la cruauté du mufle allemand, lourd et impitoyable. Carabosse, qui s'y connait en cruauté, a flairé un animal dangereux et s'en tient prudemment à l'écart; sous le couvert du dédain, elle l'observe; au moment voulu, elle se rapprochera de la jeune Allemande pour la mettre dans son jeu. Mais au début de la scène, elle ne fait que la scruter avec intérêt, en cachette. D'ailleurs, depuis longtemps déjà, elle sait qu'elle pourra utiliser le personnage, d'une façon ou d'une autre, sans encore deviner comment.

Enfin, les jugements de Carabosse sont curieusement déterminés par une certaine habitude de traiter avec les demi-mondaines qui fréquentent l'hôtel, amenées par leurs riches amis pour un week-end ou quelques semaines de vacances. C'est avec une amusante conviction qu'elle émettra sur la Grande Blonde ce jugement inattendu : « C'est une petite dame très bien, elle ne fait pas de bruit, on ne l'entend jamais. » Comme s'il était exceptionnel de trouver chez une jeune femme une certaine réserve. Il est vrai que tel n'est pas le cas de la Petite Rouquine.

Lorsque le fer est engagé avec celle-ci, à la suite des inévitables insolences de la jeune fille, Carabosse adopte une attitude papelarde. L'actrice qui jouera ce rôle, se gardera bien de traiter la scène sur le mode provocant. Bien au contraire; les pires insinuations seront faites sur un ton doucereux. C'est un nouvel aspect de Carabosse qui se dévoile. Le cas échéant, elle sait tirer parti de ses cheveux blancs pour traiter une jeune fille irrespectueuse avec une certaine compréhension apparente pour les erreurs de la jeunesse, et avec l'indulgence feinte d'une grand-mère à la page.

Elle a, cette fois, l'excuse d'avoir été provoquée. La façon dont elle « ouvre les yeux » de la jeune fille sur le caractère équivoque de ses rapports avec son père, procède d'une grande connaissance de la nature humaine; nul n'est évidemment mieux placé pour la connaître, qu'une ancienne demi-mondaine qui a eu des revers. C'est, tout d'abord, l'insistance avec laquelle elle semble prendre le père et la fille pour un amant et sa maîtresse; c'est, ensuite, le ton narquois pour suggérer que la différence d'âge s'explique par la fortune de l'Amiral; c'est, enfin, l'air confus et scandalisé en apprenant, ou en feignant d'apprendre, qu'il s'agit d'un père et de sa fille.

Le tout sera conduit de façon à démanteler progressivement l'assurance de la Petite Rouquine qui ne se ressaisira que tardivement pour une dernière insolence.

En manœuvrant de la sorte, Carabosse permet à sa partenaire de déployer, dans son rôle, toute une gamme de nuances, destinées non seulement à mettre en valeur son talent, mais aussi à expliquer les réactions en chaîne qui seront déclenchées par cette conversation, comme si la sorcière avait opéré à l'aide d'une baguette magique :

— C'est Carabosse qui orientera la Fille SS vers l'idée de donner une leçon à cette snobinette rousse et impertinente.

— C'est aussi Carabosse qui aiguillera le Maître-Nageur vers la Petite Rouquine pour offrir à celle-ci l'occasion de manifester, par un flirt public, qu'elle n'entretient pas avec son père des rapports incestueux, malgré les apparences.

— De la même façon, elle a habilement suggéré à la jeune fille de modifier complètement ses rapports avec son père, en fonction du qu'en-dira-t-on.

Pendant tout le deuxième acte, Carabosse fait donc office de meneuse de jeu. Chaque scène se déroulant sur deux plans, comme il a été indiqué, il lui est facile de demeurer sans cesse présente et de laisser entendre par ses mimiques qu'elle est directement responsable de ce qui se passe en gros plan.

Tel est le schéma général sur lequel l'actrice doit se guider.

Quant aux détails, il en est un certain nombre qui éclairent la carrière antérieure de Carabosse, sans toutefois que ces éclaircissements prennent une valeur excessive dans le contexte. Nécessaires jusqu'à un certain point pour compléter le personnage, ils passeront sans doute inaperçus de la plupart des spectateurs,

et il faut qu'il en soit ainsi; leur accumulation finira à la longue — mais seulement à la longue — par provoquer une impression durable, sans pour cela accaparer l'attention ou la détourner de son objet principal.

Premier détail : une certaine familiarité, ou plutôt une sorte de coquetterie, assez inattendue de la part d'une personne à cheveux blancs, envers les éléments masculins de la clientèle et, tout spécialement, envers l'Amiral.

De la même façon, elle semble donner toujours à entendre qu'elle est habituée encore aux hommages, et que ceux-ci lui sont dus. Rien de précis cependant; une intonation par-ci, par-là, qui rend un son insolite. Pas plus.

Deuxième détail : la manière dont Carabosse juge les jeunes femmes de la haute société qui se partagent les faveurs du Maître-Nageur. Elle se place délibérément sur le même plan qu'elles et semble les tenir pour des rivales maladroites, encore qu'incompréhensiblement heureuses dans leurs entreprises. On sent que, pour l'ancienne demi-mondaine, ces amateurs sont des concurrentes déloyales qui, pour le sport, et sans en avoir le moins du monde besoin, viennent retirer le pain de la bouche des petites poules, lesquelles sont contraintes de monnayer leur succès pour subsister, s'habiller et mener leur dure vie de labeur.

Bien que retirée, en quelque sorte, des affaires et dominant maintenant la situation du haut de son emploi lucratif, mais manuel, elle n'a pas changé de camp.

Malgré son dédain pour une petite gouvernante, comme la jeune Allemande, elle sait que cette dernière pourrait tirer de ses charmes quelques ressources, pour peu qu'elle s'en donnât la peine. Carabosse se sent donc beaucoup plus près d'elle que de filles trop gâtées

comme la Grande Blonde ou la Petite Rouquine. Les duchesses du Maître-Nageur ne sont pas, à vrai dire, classées dans la même catégorie, puisque s'adressant à un homme dont elles ne peuvent tirer aucun argent ni aucun avantage : mais il y a, pour Carabosse, quelque chose de choquant dans l'attitude de ces femmes qui n'ont pas besoin d'exploiter leur corps pour vivre et qui considèrent l'amour comme un plaisir.

La vieille dame n'est pas loin d'y voir, non pas un certain désintéressement, mais au contraire la preuve d'une sorte de vice.

Troisième détail : parmi les phrases sans importance que l'on entend de temps à autre fuser dans le fond de la scène, lorsque Carabosse s'entretient avec l'une ou l'autre de ses clientes, certaines réflexions sont destinées à parfaire le caractère du personnage, sans pour autant attirer trop l'attention; par exemple : « Mais ma petite, il faut vous débrouiller pour vous en faire payer un par votre mari... » ou autres phrases du même genre qui doivent être prononcées non pas sur le ton de la plaisanterie, mais avec une surprenante âpreté; l'homme, dans l'esprit de Carabosse et de ses pareilles, est toujours bon à tondre. Elle a gardé cette conviction, même après s'être retirée du service actif.

Au demeurant, Carabosse n'a jamais été une putain au sens propre. Tout au plus une petite poule dans son jeune temps, une maîtresse entretenue par la suite, et enfin, sur ses vieux jours, une honnête employée qui joue les hôtesses sur une plage à la mode, rôle dans lequel elle a su mettre assez de personnalité pour qu'il ne suppose aucune déchéance, ni à ses propres yeux, ni aux yeux de ses anciennes relations.

Quant à ce dernier point, il faudra remarquer que Carabosse — au cours du dernier acte — dîne dans la salle à manger de l'hôtel, en compagnie de quelques

anciens amis, de passage, qui ont tenu à échanger avec elle de bons souvenirs.

Ce caractère complexe de coquette sur le retour, de fausse mondaine et de travailleuse salariée est d'ailleurs assez fréquent ; l'actrice ne sera pas embarrassée pour trouver des modèles autour d'elle.

Pour le reste, la méchanceté foncière et énergique de la vieille dame peut conférer au personnage tout le dynamisme nécessaire. Ce rôle doit donc être joué tambour battant.

Le Maître-Nageur est aussi professeur de gymnastique dans des clubs distingués. C'est un séducteur habitué à faire des ravages parmi ses élèves de la haute société. Il est, certes, tenté par la Petite Rouquine, mais ce n'est pas un homme à se donner beaucoup de mal pour venir à bout d'une gamine compliquée et impertinente.

Cette attitude informe la scène qui va se dérouler entre lui et la jeune fille : de sa part à elle, il ne s'agit encore que de faire ostensiblement montre de son détachement vis-à-vis de l'Amiral, après les insinuations de Carabosse. Mais aussi, comme elle le proclame avec jactance, dans un hôtel où il n'y a que des couples, elle en est réduite à séduire le personnel. C'est déjà un premier pas dans la voie où prétend la pousser la « dame de la plage » et où elle s'enferre d'elle-même.

A vrai dire, c'est le spectacle de ce flirt qui donnera à Carabosse l'idée de poser des jalons en ce sens avec la Fille SS.

L'état d'esprit des deux partenaires étant ainsi défini, le Maître-Nageur n'a plus qu'à s'y conformer le plus exactement possible.

Il n'est pas nécessaire que l'acteur soit un Adonis, bien au contraire ; c'est un homme déjà quelque peu désabusé, vieilli, au visage buriné par le soleil et l'eau

de mer, et qui a plutôt l'air d'un vieux matelot que d'un danseur mondain ou d'un athlète, comme sont souvent les professeurs de gymnastique sur les plages. Il est vêtu d'un complet de grosse toile qui n'a probablement jamais été repassé mais qui contraste par sa grossièreté avec l'élégance naturelle et le maintien distingué de son propriétaire.

Les travaux d'approche auxquels il se livre avec la Petite Rouquine montrent d'ailleurs clairement qu'il n'a rien du bellâtre que l'on a l'habitude de trouver sur les plages dans l'exercice de ses fonctions. Plus peut-être qu'un homme du monde, il sait apprécier les qualités et les défauts d'une toute jeune fille de la haute société. C'est un milieu dont il a l'habitude, bien qu'il n'en fasse partie que de la main gauche — pour ainsi dire; il peut donc le juger de l'extérieur, et en toute connaissance de cause, puisque c'est dans ce monde qu'il recrute à la fois ses élèves et, par voie de conséquence, ses maîtresses.

Comme c'est dans cette scène que la Petite Rouquine montre combien les propos de Carabosse l'ont blessée, le Maître-Nageur doit lui faciliter les choses en l'appuyant intelligemment. En fait, il se trouve placé à ce que l'on pourrait appeler la « charnière » psychologique de la pièce. Jusqu'à présent, la Petite Rouquine ne s'est guère présentée sous un jour favorable. Elle a été tour à tour une petite fille gâtée et insolente, une enfant incestueuse peut-être, mais sans véritable tendresse; la scène du Maître-Nageur étant destinée à montrer que l'adolescente ne manque ni de profondeur, malgré les apparences, ni de sensibilité, doit être conduite avec doigté.

L'espèce d'escrime à laquelle se livrent les partenaires sert de contrepoint à la scène jouée avec Carabosse. Mais alors que celle-ci avait irrité la Petite Rouquine dès la première minute, le Maître-Nageur pourra dire

à la jeune fille ses quatre vérités — sur un ton d'ailleurs bienveillant — sans déclencher de riposte brutale : simplement un désarroi d'enfant orgueilleuse et à la dérive.

La simplicité avec laquelle elle laisse deviner que Carabosse a fait mouche en ironisant sur l'amour incestueux en général est plutôt touchante, et le Maître-Nageur se gardera bien de prendre de haut ces demi-confidences. Bien au contraire, il jouera la scène avec beaucoup d'humanité et la compréhension d'un homme qui est revenu de bien des choses; cela n'exclut pas qu'il laisse voir combien il est tenté par la jeune fille, mais lorsque celle-ci se reprendra et fera mine de se retirer du jeu, il la laissera aller sans insister. D'autant plus que sa propre maîtresse, la Duchesse impérieuse qui viendra mettre fin à l'entretien, sera là pour lui ménager une sortie honorable.

En outre, la scène contient un certain nombre d'implications qui viendront s'imprimer dans l'esprit du spectateur et que les deux acteurs doivent mettre en valeur le plus possible.

D'une part, la jeune fille, habituée à aimer plus ou moins inconsciemment son vieux bonhomme de père, est prête à se livrer à un transfert facile sur cet homme mûr, aux cheveux blancs, mais d'allure encore jeune, sportive et séduisante.

D'autre part, les deux acteurs mettront dans leur jeu assez de naturel et de laisser-aller, pour que l'on sente bien que cet incident constitue une sorte d'occasion perdue, pour la jeune fille, de s'en tirer à moindre mal : par une erreur dont elle n'est pas responsable — simplement parce que son évolution ne se trouve pas encore assez prononcée, les sarcasmes de Carabosse étant trop récents — elle va laisser passer cette occasion.

Le vieil homme le pressent, mais ne fait rien pour corriger la situation. Il donnera à entendre par son atti-

tude qu'il sait parfaitement à quoi s'en tenir; il terminera le dialogue sur un ton d'affection et presque de pitié qui a quelque chose de paternel.

Tout cela n'exige pas d'aptitudes particulières et ne présente pas de grandes difficultés.

Sur scène, les choses se déroulent de la façon suivante : comme le texte l'indique, c'est la jeune fille qui prend l'initiative de la conversation. Elle est, à ce moment, sur la plage, au premier plan de la scène. Le Maître-Nageur fait son apparition par le fond, hésite devant les cabines, salue Carabosse, va saisir une paire de skis nautiques et s'avance vers la « mer ». Une fois là, il contemple la Petite Rouquine avec intérêt. La scène muette qui se joue entre eux et se termine par deux grands sourires doit être un peu forcée; il y a chez l'un et chez l'autre, un désir d'attirer l'attention qui les pousse à raidir leur attitude. Un rien de provocation chez la jeune fille, un rien d'affectation chez le professeur et les présentations sont faites.

La phrase d'introduction, par laquelle la jeune fille attaque, en demandant s'il est possible de prendre une leçon de ski nautique et si elle peut obtenir un rendez-vous à cette fin, est prononcée avec toute la fausseté voulue, pour bien montrer qu'il n'y a là qu'un prétexte.

La malice avec laquelle le vieil homme lui répond en se grattant le crâne avec un feint embarras, est destinée à faire éclater entre les deux interlocuteurs une sympathie et une complicité qui s'imposent tout de suite aux yeux de tous.

Le fait qu'ils se rapprochent dès lors l'un de l'autre, sur le devant du plateau, pour un aparté que viendront seulement troubler les jeux de scène et le va-et-vient des autres acteurs, est significatif en soi, et donnera le ton à leur entretien.

L'humanisation progressive de la jeune fille doit être aimantée, polarisée, par la bonhomie gentille du

Maître-Nageur. Elle se trouve, sur ce point, amenée à dévoiler sa vraie personnalité, beaucoup plus proche de Gigi que de Marie-Chantal.

Or ce tour de passe-passe doit être mené à bien en douceur, sans accrocs. L'actrice se trouve placée dans une situation techniquement difficile : elle va, en quelques minutes, changer de peau, dans une certaine mesure; cette évolution, qui pourrait constituer un véritable coup de théâtre psychologique, s'opérera cependant avec le plus grand naturel et en toute simplicité. En aucun cas il ne faut que le spectateur ait l'impression d'une solution de continuité dans le personnage de la jeune fille. Voilà pourquoi le Maître-Nageur, qui catalyse cette évolution, doit prendre garde aux moindres finesses de son rôle.

Et, tout d'abord, ce n'est pas lui qui transformera sa partenaire : en réalité, celle-ci laisse transparaître, à la faveur du dialogue, un aspect de son caractère qui n'avait pas eu l'occasion de se manifester, mais qui était déjà implicitement contenu dans les scènes antérieures. Du moins telle est l'impression que les deux acteurs doivent s'efforcer de donner au public.

Pourtant il apparaît, de plus en plus, que c'est grâce à la sympathique compréhension du vieil homme que cette pétulante fillette livre le fond de sa pensée; elle doit y être constamment encouragée par l'attitude pleine d'égards de son partenaire.

Ces deux facteurs ne sont pas antithétiques, mais ils exigent, de la part du Maître-Nageur — ou plutôt de l'acteur, — un esprit de sacrifice très poussé : rien n'est plus ingrat que ce rôle bienveillant et sans relief de Bonhomme Noël en plein cœur de l'été. Le Maître-Nageur apparaîtra ici comme une sorte de Socrate au petit pied, accouchant une personnalité nouvelle chez une adolescente au caractère rétif.

Le visage buriné, les mimiques expressives du bon-

homme y seront, certes, pour quelque chose, mais plus encore le complet oubli de soi-même et de sa propre entreprise de séduction.

La scène se déroulera donc en trois temps. Au cours d'une première phase, l'acteur tentera seulement de faire la cour à sa jeune partenaire, selon les méthodes qui sont les siennes — et celles de tous les hommes un peu mûrs ; avec tout le respect qu'il doit à une cliente, il s'efforcera de lui faire sentir qu'elle n'est qu'une gamine, séduisante, certes, mais qui ne peut ignorer le privilège de l'âge, ni traiter avec désinvolture un homme aux tempes argentées.

Ce premier stade donnera lieu à toutes les insinuations possibles, que le texte favorise d'ailleurs. L'escarmouche sera allégrement menée, avec esprit et vivacité.

Le deuxième temps est plus grave. L'action se ralentit. Sans verser dans la sentimentalité, les deux partenaires abordent le stade des demi-confidences — où la Petite Rouquine en dit d'ailleurs plus long qu'elle ne voudrait. La différence d'âge abolie entre eux, pour un instant, c'est une sorte de camaraderie spontanée qui se développe, avec, de la part de l'homme, le désir de plus en plus net d'aider la jeune fille, sans qu'il sache encore comment il lui serait possible de le faire. Velléité toute passagère; il n'interviendra pas lorsqu'il en aura l'occasion.

Au cours de ce moment d'abandon relatif, dû surtout à un accès de dépression morale éphémère, la Petite Rouquine se montrera, pour la première fois, sous un jour nettement favorable. Non pas qu'elle déploie, vis-à-vis de son nouvel ami, les câlineries de chatte qu'elle réservait à l'Amiral au premier acte, mais elle dépouille, pour quelques instants, son armure de frivolité pour laisser voir combien, en réalité, elle est plus profonde et plus inquiète que ne le laissait supposer son personnage d'apparat.

Or la scène est trop brève pour permettre un développement psychologique complet et, d'ailleurs, le lieu ne s'y prête pas plus que l'occasion. A peine esquissées les émotions que l'entretien fait naître en elle, elle se rétractera. L'homme, de son côté, reviendra assez vite à un certain sentiment des convenances et l'expérience avortera rapidement. Ce qui donne lieu à la troisième phase de cette scène.

En effet, le Maître-Nageur ne doit apparaître à aucun moment comme une sorte de Samaritain. Il a joué le jeu, tenté négligemment de pousser sa pointe, pour ébaucher une tentative de séduction. S'il a été pris à son propre piège, il s'en dégagera sans aucun mal. Lorsque la jeune fille fera mine de rompre le contact, il la suivra dans cette voie et le dialogue évoluera vers un nouvel assaut d'escrime verbale qui permettra à chacun de tirer son épingle du jeu, non sans une vague amertume de part et d'autre.

Un tel changement de ton étant assez difficile à faire admettre aux spectateurs, c'est la Duchesse qui vient mettre le holà et récupérer son amant qu'elle voit non sans inquiétude flirter avec une jeune rivale. L'acteur n'aura qu'à lui passer, en quelque sorte, le relais, pour se tirer d'affaire.

Vis-à-vis de son impétueuse maîtresse, le Maître-Nageur n'aura plus qu'à abdiquer toute initiative et à laisser les choses suivre leur cours. L'incident lui permet de dévoiler d'ailleurs un aspect assez peu sympathique de son caractère : il abandonnera sans lutte sa nouvelle amie aux forces qui se déchaîneront incessamment contre elle. Ce n'est plus, dès lors, que le subalterne à bonnes fortunes, qui ne veut pas risquer de compromettre sa chance et sa position pour un quelconque donquichottisme.

En ce qui le concerne, la boucle est bouclée, qui l'a conduit d'une entreprise de séduction à ce rôle d'amant

inférieur, dont il a l'habitude et pour lequel il est fait.

Lorsqu'il s'éloigne, sur les talons de la Duchesse, il est entièrement domestiqué.

La Duchesse, qui vient disputer le Maître-Nageur à la Petite Rouquine, est une femme déjà mûre mais qui conserve une jeunesse, et ce que l'on est convenu d'appeler un abattage, particulièrement remarquables. Bien cambrée sur ses longues jambes, elle a une démarche irrésistible. La terre qu'elle foule lui appartient. Elle ne souffre ni rivale, ni enjôleur. Il lui faut des hommes musclés, et elle s'entend admirablement à s'en emparer, le cas échéant, s'ils appartiennent à une autre.

Tout cela est facile à suggérer si l'actrice a le physique voulu. Par sa seule présence sur scène, elle doit donner déjà la consistance nécessaire au personnage qui, d'ailleurs, est bien connu de tous ceux qui fréquentent la Côte d'Azur.

Le Maître-Nageur n'est pas seulement son amant, il est aussi sa chose. D'où cette intervention rapide aussitôt qu'elle voit l'homme s'attarder un peu trop auprès d'une petite oie rousse en qui elle ne peut trouver d'autre attrait que son extrême jeunesse.

Le seul point faible de la Duchesse est en effet son âge. La façon dont elle ne mentionne sa rivale que par les mots « cette petite », puis, s'adressant à l'intéressée elle-même, « ma petite », est déjà suffisamment caractéristique de l'effet produit sur elle par la jeunesse. Ces mots doivent être prononcés, chaque fois, avec une extrême condescendance. Mais l'insistance qu'elle y met est révélatrice de l'obsession qui s'empare d'elle, peu à peu, depuis qu'elle a dépassé la quarantaine.

Elle est coiffée en petite fille, avec des nattes minuscules terminées par de jolies faveurs bleues qui, d'ailleurs, lui vont à ravir.

La poitrine haute, le short très court, contribuent à

lui composer une silhouette juvénile. Seul le visage est marqué. Encore faut-il soigneusement éviter de lui donner un air ridicule. C'est une femme que tout homme doit pouvoir considérer, dès l'abord et avant tout, comme une belle pouliche. Elle a le geste autoritaire, soutient le regard sans faiblir. En toute chose elle se montre une maîtresse femme.

Ces caractéristiques s'affirment immédiatement, dans son court dialogue avec Carabosse. C'est exactement le genre de personnes devant qui Carabosse perd une partie de ses moyens, malgré qu'elle en ait. Ce qui donne le ton, c'est la façon dont la Duchesse parvient en quelques instants à rabattre le caquet de la gardienne de la plage, en la traitant non pas avec insolence, comme la Petite Rouquine, mais avec l'amabilité d'une patronne bienveillante. L'enquête rapide à laquelle elle se livre pour savoir en deux mots quels sont les tenants et les aboutissants de la jeune fille et obtenir les confidences respectueuses de Carabosse, situe le personnage, avant même qu'elle n'affronte « la petite ».

Elle a d'ailleurs, en la matière, autant d'expérience que Carabosse, et ne se trompe pas en concluant d'un air doctoral qu'il devrait bien y avoir parmi le personnel de l'hôtel quelque gamin pour « amuser cette enfant » pendant son séjour et « lui éviter de crever d'ennui au milieu de toutes ces grandes personnes ».

Son vocabulaire est encore plus vert que celui de la jeune fille — contrastant avec l'extrême prudence verbale de Carabosse. Mais les mots de carabin qu'elle lance, coulent de sa bouche sans le moindre défi. Elle sait ce que parler veut dire. Ses « foutrement » et « espèce de saligaud » sont jetés l'un avec énergie, l'autre avec une nuance d'affection, mais toujours avec un parfait naturel et une hauteur proprement princière.

Une fois le Maître-Nageur reconquis, elle sortira avec lui comme si elle l'emmenait par le licol, et sa petite

phrase finale : « Ça ne t'amuserait même pas de la sauter cette môme, je m'y connais en pucelles » ne trahit qu'à peine une inquiétude légère (et cependant la nuance d'angoisse ne doit pas être négligée — la phrase demande à être beaucoup travaillée).

L'ensemble exclut, bien entendu, toute vulgarité. Le ton cassant et autoritaire montre bien qu'elle n'accorde pas plus d'importance à ces débordements verbaux qu'à la politesse raffinée dont elle fait montre le reste du temps. Les intentions sont d'ailleurs très appuyées. Lorsqu'elle en a terminé avec Carabosse et lui a, en quelque sorte, donné ses instructions, la manière négligente dont elle lui tend quelques billets — sans se cacher le moins du monde, comme si elle s'adressait à sa femme de chambre — est soulignée par la réplique : « Je ne vous ai pas *vue* depuis que je suis là, n'est-ce pas? » Et tout est dans la façon de prononcer le mot « vue » qui signifie « payée ».

Voilà donc le patron sur lequel l'actrice taillera son rôle. Avec fougue et retenue. Manières raffinées et expressions garçonnières.

Comme chaque personnage a son importance dans la pièce, le metteur en scène ne doit pas considérer comme une simple utilité ce petit rôle. Il est destiné à montrer que la Petite Rouquine se trouve isolée au sein de sa caste elle-même et commet bévue sur bévue. La Duchesse n'est pas là seulement pour mettre fin de façon plausible et scénique au flirt entre la Petite Rouquine et le Maître-Nageur. Elle complète l'échantillonnage de ce microcosme hôtelier. En outre, il est important qu'une impulsion nouvelle soit donnée au drame par une représentante de la même classe sociale que la victime.

Il faut espérer que la critique ne s'y trompera pas et ne verra pas seulement dans la pièce un conflit entre subalternes et possédants. Car ce n'est pas seulement de cela qu'il s'agit. L'intervention de la Duchesse a été

calculée pour que, précisément, le conflit de l'âge se superpose — très partiellement, il est vrai — aux divers affrontements dont l'intrigue est le prétexte. C'est pour toutes ces raisons que le metteur en scène ne doit pas subtiliser le personnage de la Duchesse ni escamoter la scène malgré sa brièveté. Au besoin, le texte n'étant peut-être pas très dense, il pourra allonger l'épisode en ralentissant le mouvement. Cela ne sera sans doute pas impossible, bien que la Duchesse — comme Carabosse — pète le feu (cela dit en son propre langage).

La retenue et la hauteur, combinées à l'énergie du personnage, permettent bien des nuances et des subtilités. Ainsi, la brève enquête de la Duchesse et les confidences de Carabosse se déroulent sur le deuxième plan du plateau. Mais c'est vers le premier plan que se déplace l'intérêt, lorsque la dame se dispose à lancer son offensive-éclair. La manière dont elle descend vers la rampe, c'est-à-dire vers le bord de la mer, là où se trouvent la Petite Rouquine et son Maître-Nageur, doit avoir quelque chose de martial. En somme, elle marche au canon. Pour compléter l'effet, elle se coiffe, tout en marchant, d'un ridicule chapeau conique de toile blanche, comme en portent les enfants en bas âge — et il ne faut pas que le geste prête à rire. La Duchesse se juge, de toute évidence, au-delà du ridicule, et elle ne se trompe guère.

L'attaque fulminante doit être lancée avec une sorte de colère enjouée destinée à sidérer la Petite Rouquine et à placer le Maître-Nageur en état d'infériorité : « Alors, espèce de saligaud, c'est comme ça que tu me laisses tomber ? » (Cette phrase demande elle aussi à être travaillée avec soin, pour qu'elle ne rende aucun son grossier.) Elle doit alors marquer un temps d'arrêt pour savourer sa victoire sur les deux complices qui demeurent pantois, avant de faire semblant de remarquer la présence de la Petite Rouquine.

Au cours de l'engagement entre les deux femmes, dont le ton relevé n'exclut pas une extrême brutalité, la Duchesse doit se montrer inaccessible aux pointes que la Petite Rouquine parvient enfin à lui décocher. A peine tiquera-t-elle sur la réplique acérée de la jeune fille « Je n'avais pas l'intention de prendre une leçon tout de suite, mais, même dans ce cas, croyez bien que je vous aurais cédé mon tour, c'est tout naturel avec une personne âgée, voyons... » et le ton parfaitement soumis de la Petite Rouquine doit faire ressortir davantage encore la hargne de la réponse : « Merci, ma petite, je vois qu'il y a encore des enfants bien élevés. » C'est le seul moment où la dame aura l'air, bien malgré elle, de concéder le point à l'adversaire.

Sur le plan de l'intrigue elle-même, la scène sert de charnière à l'action — de même que la scène avec le Maître-Nageur servait de charnière à la psychologie de la Petite Rouquine. Il y a là un facteur que la Duchesse doit souligner, en insistant tout particulièrement sur les indices que le dialogue fournit au public.

En effet, du point de vue de la crédibilité de l'intrigue, il semble à première vue difficile d'admettre que, pour quelques insolences et quelques paroles déplacées, la Petite Rouquine ait suscité une telle aversion dans l'hôtel et que cette aversion ait donné lieu à une véritable petite conjuration. Cependant, si l'intrigue est mise en branle par la Duchesse — qui verse un pourboire important à Carabosse pour arriver à ses fins, et, vraisemblablement, en versera d'autres — un mobile nouveau est ajouté à ceux des employés : il y a désormais une grande dame, connue et respectée, généreuse et puissante, qui a intérêt à humilier, elle aussi, celle qu'elle considère comme une rivale possible.

Le fait de mêler à la conjuration une riche cliente de l'hôtel permet donc de faire admettre que le personnel ait l'audace de se lancer dans une sorte de bataille

contre le sacro-saint client — qui pourtant, en principe, doit avoir toujours raison. L'équilibre des forces est ainsi mieux assuré.

Les éléments de l'action et ses motivations s'accumulent, en quelque sorte, d'instant en instant.

Le procédé employé constamment dans cette pièce et qui consiste à additionner de petites touches, tout en laissant dans l'ombre un certain nombre d'éléments que le public reconstitue à partir de ce qu'il voit, doit parvenir à créer, de façon insidieuse, chez le spectateur, une adhésion à la marche même de l'action.

Tout est ici question de suggestivité. Il faut que le public perde peu à peu son sens critique. Il sera poussé dans cette voie par le fait qu'il se trouve en présence d'une évolution apparemment logique. L'auteur lui met sous les yeux un certain nombre de situations et lui affirme que les choses se déroulent d'une façon déterminée. Au théâtre, la présence matérielle des acteurs, et la vision directe de leur comportement finissent presque toujours par l'emporter sur le raisonnement de la personne assise dans son fauteuil.

Il en irait différemment sans doute pour le lecteur de roman qui est libre d'interrompre sa lecture pour réfléchir à ce qu'on tente de lui imposer. Pour lui, le héros du livre échappe à sa condition d'objet parce qu'il ne le *voit* pas. Et le romancier a peu de chance de le lui faire jamais *voir*. Sauf à renouveler la technique du roman... car le meilleur moyen de traiter les personnes en objets — autrement que dans le domaine de la haute politique — est encore de les présenter sous forme de personnages. Le spectateur admettra sur scène ce qu'il n'aurait pas voulu tolérer dans le roman ni dans la vie.

MARC SAPORTA

RÊVER, ÉCRIRE

Je me rappelle la collection étroite et mince, intitulée l'Age d'Or, dans laquelle, à côté d'œuvres françaises et étrangères (entre autres : de G. Bataille, de R. Char, de Maast, de Limbour, de Léonora Carrington ou bien de Grabbe et de Brentano), parurent les premières *Nuits* de Michel Leiris. Aujourd'hui[1] où nous pouvons lire, dans leur suite datée, ces rêves, compagnons de quarante années, tels qu'ils se sont laissés transcrire précisément, nous sommes tentés de les regarder comme un complément de vie, mieux encore comme un supplément au projet de se décrire et de se saisir par l'écriture que Michel Leiris poursuit sans relâche. C'est peut-être ainsi que je les ai lus jadis d'abord, et je me souviens de ce rêve impressionnant qui semblait porter dans la nuit même cette surveillance, cette investigation que l'auteur de *L'Age d'Homme* a mise au centre de son souci d'écrivain : « *Réveil (avec cri que Z. m'empêche de pousser), ayant rêvé ceci : j'introduis ma tête, comme pour regarder, dans un orifice à peu près semblable à un œil-de-bœuf donnant sur un lieu clos et sombre, analogue aux greniers cylindriques de pisé que j'ai vus en Afrique... Mon angoisse est due à ce que, me penchant sur cet espace claquemuré que je surprends dans son obscurité intérieure, c'est en moi-même que je regarde.* »

On voit cependant que le rêveur ne poursuit ici nullement le projet d'introspection auquel il est de jour attaché. Il s'agit d'une traduction, d'une transcription en langage nocturne de ce projet, plutôt que de sa mise en œuvre; et l'angoisse n'est pas provoquée par la découverte des

1. Michel Leiris : *Nuits sans Nuit et quelques Jours sans Jour* (Gallimard).

réalités insolites que détiendrait le for intérieur, mais par le mouvement de regarder en soi-même où il n'y a rien à voir que le resserrement d'un espace fermé et sans lumière. Trois ans plus tard, un nouveau rêve revient sur ce mouvement, en se prenant cette fois directement pour thème : c'est le songe d'un songe qui prend fin, mais celui-ci, au lieu de s'élever jusqu'au réveil par un effort d'exhaussement et d'émersion, invite sournoisement le rêveur à chercher une issue par en bas, c'est-à-dire à entrer dans la profondeur d'un autre sommeil qui sans doute ne cessera plus. Ce qu'ont en commun les deux rêves, ce qui est saisi et vécu par l'un et par l'autre en image, c'est le mouvement même de se retourner : dans le premier, retournement sur soi tel qu'une imagerie simple l'attribue à l'introspection; dans le second, retournement du rêve lui-même, comme s'il se retournait pour se surprendre ou se surveiller, s'identifiant alors à une vigilance inverse, un état de veille du second degré à la recherche de son propre terme.

Mouvement de détour caractéristique. Celui qui rêve se détourne de celui qui dort; le rêveur n'est pas le dormeur : tantôt rêvant qu'il ne rêve pas et donc qu'il ne dort pas; parfois rêvant qu'il rêve et ainsi, par cette fuite dans un rêve plus intérieur, se persuadant que le premier rêve n'en est pas un, ou bien sachant qu'il rêve et s'éveillant alors dans un rêve tout semblable qui n'est rien d'autre qu'une fuite incessante hors du rêve, laquelle est chute éternelle dans un semblable rêve (et ainsi de bien d'autres péripéties). Cette perversion (dont Roger Caillois, dans un précieux livre, a décrit les conséquences troublantes pour l'état de veille [1]), me semble avoir rapport à une question qui pointe naïvement, perfidement, dans chacune de nos nuits : dans le rêve, qui rêve? Quel est le « Je » du rêve? Quelle est la personne à qui l'on attribue ce « Je », en admettant qu'il y en ait une? Entre celui qui dort et celui qui est le sujet de l'intrigue rêveuse, il y a une fissure, le soupçon d'un intervalle et une différence de structure; certes, ce n'est pas vraiment un autre, une autre personne, mais qu'est-ce que

1. Roger Caillois : *L'Incertitude qui vient des Rêves.*

c'est? Et si, au réveil, nous prenons hâtivement et avidement possession des aventures de la nuit, comme si elles nous appartenaient, n'est-ce pas avec un certain sentiment d'usurpation (de reconnaissance aussi), en conservant le souvenir d'une distance irréductible, distance d'une sorte particulière, distance entre moi et moi, mais aussi entre chacun des personnages et l'identité, même certaine, que nous leur prêtons, distance sans distance, éclairante et fascinante, qui est comme la proximité du lointain ou le contact avec l'éloignement? Intrigue et interrogation qui nous renvoient à une expérience, depuis quelque temps souvent décrite, celle de l'écrivain, lorsque, dans une œuvre narrative, poétique ou dramatique, il écrit « Je », ne sachant qui le dit ni quel rapport il garde avec lui-même.

En ce sens, déjà, le rêve est peut-être proche de la littérature, du moins de ses énigmes, de ses prestiges et de ses illusions.

Mais je reviens à Michel Leiris. Pour un homme si profondément soucieux de lui-même et si attentif à sa propre explication, je trouve remarquable la réserve dont il fait preuve vis-à-vis de ses rêves. Il les note ou plus précisément il les écrit. Il ne les interroge pas. Ce n'est pas par prudence; on sait bien qu'il n'est personne de plus intrépide dans cette inspection de soi-même, à laquelle il nous associe, depuis tant d'années, par une franchise sans précaution. Il connaît, d'autre part, parfaitement la psychanalyse; il connaît sa mythologie, ses ruses, son interminable curiosité; mieux que tout autre, il pourrait donc défaire ses rêves et les lire comme des documents. C'est ce que précisément il s'interdit, et s'il les publie, ce n'est pas davantage pour nous laisser le plaisir de les déchiffrer, mais pour que nous fassions preuve de la même discrétion, les accueillant tels qu'ils sont, dans la lumière qui leur est propre et apprenant à ressaisir en eux les traces d'une affirmation littéraire, mais non pas psychanalytique ou autobiographique. Ce furent des rêves; ce sont des signes de poésie.

Naturellement, nous devons admettre que, de l'état rêvé à l'état écrit, il y a un rapport d'exactitude. Il ne s'agit pas de faire œuvre littéraire avec des éléments nocturnes, trans-

formés, embellis, pervertis ou mimés par les ressources poétiques. La précision fait partie de la règle du jeu. Le rêve est ressaisi par l'écriture dans sa présence même; le présent du rêve coïncide avec le présent de l'écriture. Du moins, c'est le postulat de l'entreprise que l'on pourrait formuler ainsi (sans trop de sérieux) : Je rêve, donc cela s'écrit.

* * *

Rêvons à notre tour à cette parenté supposée du rêve et de l'écriture, je ne dirai pas de la parole. Assurément, celui qui se réveille éprouve un curieux désir de se raconter, aussitôt à la recherche d'un auditeur matinal qu'il veut faire participer aux merveilles qu'il a vécues et parfois un peu surpris que cet auditeur ne s'en émerveille pas comme lui. Il y a de sombres exceptions, il y a des songes fatals, mais la plupart du temps nous sommes heureux de nos rêves, nous en sommes fiers, de cette fierté naïve qui convient peut-être à des auteurs et assurés en effet d'avoir fait, en rêvant, œuvre originale, même si nous refusons d'y être pour quelque chose. Il faudrait toutefois se demander si une telle œuvre cherche vraiment à devenir publique, si tout rêve cherche à se dire, fût-ce en se voilant. Dans l'antiquité sumérienne, l'on recommandait de raconter, de réciter les rêves. C'est qu'il s'agissait d'en libérer au plus tôt le pouvoir magique. Raconter était le meilleur moyen d'écarter les conséquences mauvaises, ou bien l'on décidait d'en inscrire les signes caractéristiques sur une motte d'argile qu'ensuite l'on jetait dans l'eau : la motte d'argile préfigurait le livre; l'eau, le public. La sagesse de l'Islam paraît cependant plus sûre, qui donne au rêveur le conseil de bien choisir celui à qui il se confiera et même de retenir son secret, plutôt que de le livrer mal à propos : « Le rêve, est-il dit, est au premier interprète; tu ne dois le conter que dans le secret, comme il t'a été donné... Et ne raconte à personne le mauvais rêve [1]. »

1. J'emprunte ce savoir au livre intitulé *Les Songes et leur Interprétation*, publié dans la collection « Sources orientales » aux éditions du Seuil. Je voudrais signaler l'intérêt de cette collection. Sous la

Nous racontons nos rêves par un besoin obscur : pour les rendre plus réels, en vivant avec quelqu'un d'autre la singularité qui leur appartient et qui semblerait ne les destiner qu'à un seul; mais davantage encore : pour nous les approprier, nous établissant, grâce à la parole commune, non seulement maître du rêve, mais son principal acteur et nous emparant ainsi, avec décision, de cet être semblable, quoique excentrique, qui fut nous durant la nuit.

* * *

D'où vient cette excentricité, celle qui, marquant le songe le plus simple, en fait un présent, une présence unique dont nous voudrions rendre témoins d'autres que nous? Je me garderai de prétendre détenir la réponse; je dirai seulement dans quelle direction cette excentricité pourrait être cherchée; elle est, à mon sens, donnée d'abord par ce mot même. Privé de centre ou mieux légèrement extérieur au centre autour duquel il s'organise (ou nous le réorganisons) et ainsi, à une distance inappréciable — insensible — de nous-mêmes, est le rêve profond d'où pourtant nous ne pouvons pas nous dire absents, puisqu'il apporte au contraire une certitude invincible de présence. Mais à qui l'apporte-t-il? C'est comme une présence qui négligerait ou oublierait notre capacité d'y être présents. N'avons-nous pas souvent l'impression de prendre part à un spectacle qui ne nous était pas réservé ou de surprendre quelque vérité de derrière l'épaule, quelque image non encore saisie? C'est que nous ne sommes pas vraiment là pour la saisir, c'est que ce qui

direction de Marcel Leibovici, des orientalistes ont accepté de mettre en commun leur expérience et leur érudition pour présenter, chaque fois, à travers les civilisations de l'Orient ancien et moderne, de l'Asie centrale et de l'Extrême-Orient, les divers aspects d'un même phénomène religieux. Ainsi ont-ils déjà étudié les mythes des cosmogonies *(La Naissance du Monde)*, la mythologie des rêves et le sens de cette migration rituelle qui prend forme dans les Pèlerinages. Un quatrième ouvrage traite du *Jugement des Morts*. De prochains volumes seront consacrés aux cultes et rites terrestres, à la cosmogonie sacrée, à la fin du monde et aux Apocalypses, aux contacts avec l'au-delà : oracles, envoûtement, extases et ivresses, masques et danses. C'est une remarquable entreprise d'où est heureusement exclue toute préoccupation de comparatistes.

se montre se montre à quelqu'un qui n'y assiste pas en personne et n'a pas un statut de sujet présent. Le fait que nous sommes en situation d'étrangers dans le rêve, voilà ce qui d'abord le rend étrange; et, étrangers, nous le sommes, parce que le moi du rêveur n'a pas le sens d'un vrai moi. A la limite, on pourrait dire qu'il n'y a personne dans le rêve et donc, en quelque manière, personne pour le rêver; d'où le soupçon que, là où nous rêvons, c'est aussi bien quelqu'un d'autre qui rêve et qui nous rêve, quelqu'un qui à son tour, nous rêvant, est rêvé par quelqu'un d'autre, pressentiment de ce rêve sans rêveur qui serait le rêve de la nuit même. (Idée qui, de Platon à Nietzsche, de Lie-Tseu à Borges, se retrouve aux quatre points cardinaux de la pensée rêveuse [1].)

Pourtant, dans cet espace comme rempli d'une lumière impersonnelle dont la source nous échappe (nous ne réussissons presque jamais, même après coup, à déterminer l'éclairage du rêve : comme s'il retenait, diffuse, éparse, latente, sa clarté, en l'absence d'un centre précis de lumière et de vision), il y a des figures que nous identifions et il y a cette figure qui nous figure. Dans les *Nuits* de Michel Leiris, nous ne le retrouvons pas seulement lui-même aux diverses périodes de sa vie, nous retrouvons ses amis qui gardent leur nom, peut-être leur visage et leur singularité habituelle. Bien entendu. Dans les rêves, les ressemblances, loin de manquer, surabondent, car chacun tend à y être extrêmement, merveilleusement ressemblant : c'est même là sa seule identité, il ressemble, il appartient à cette région où scintille la pure ressemblance : ressemblance parfois sûre et fixée, parfois — toujours sûre — mais instable et errante et chaque fois fascinante et entraînante. Rappelons-nous le pouvoir d'envoûtement dont nous paraît doué n'importe quel passant, si, un instant, il devient porteur de quelque ressemblance; comme ce visage nous attire; il nous hante; familier et lointain, il nous effraie aussi quelque peu; nous nous hâtons de l'identifier, c'est-à-dire de l'effacer en le reconduisant dans le cercle des choses où les hommes vivants sont si liés à eux-mêmes qu'ils sont sans ressemblance. Un

1. Cf. aussi *La Poétique de la Rêverie* de Gaston BACHELARD (Presses Universitaires de France).

être qui tout à coup se met à « ressembler », s'éloigne de la vie réelle, passe dans un autre monde, entre dans la proximité inaccessible de l'image, présent cependant, d'une présence qui n'est pas la sienne, ni d'un autre, apparition qui transforme en apparences tous les autres présents. Et cette ressemblance, durant le temps — temps infini — où elle s'affirme n'est pas rapport indécis à telle ou telle individualité; elle est ressemblance pure et simple et comme neutre. A qui le ressemblant ressemble-t-il? Ni à celui-ci ni à celui-là : à personne ou à un insaisissable Quelqu'un — comme on le voit bien par la ressemblance cadavérique, lorsque celui qui vient de mourir commence à se ressembler, s'unissant alors solennellement à soi-même par la ressemblance, à cet être impersonnel, étranger et beau qui est comme son double remontant lentement de la profondeur vers la surface.

Ainsi du rêve : le rêve est le lieu de la similitude, un milieu saturé de ressemblances, où un pouvoir impersonnel de ressembler, préexistant à toute désignation particulière, est sans cesse à la recherche de quelque figure qu'il suscite au besoin pour s'y poser. C'est le miroir de Faust, et ce que voit celui-ci, ce n'est ni Gretchen, ni son visage ressemblant, mais la ressemblance elle-même, pouvoir indéfini de ressembler, scintillation innombrable du reflet [1]. Et notons que le rêve est souvent traversé par le pressentiment de ce jeu de ressemblance qui se jouerait en lui; que de fois nous nous réveillons pour nous demander : mais quel est cet être? Et aussitôt, dans le même instant, nous lui trouvons tel répondant, et tel autre, et tel autre encore, jusqu'au

1. *Pour la nuit qui suivit, je me trouvai, aussitôt qu'elle fut terminée, plein de reflets. Mais je ne pouvais pas les saisir, j'étais certain seulement que j'avais rêvé. Reflets est trop dire. Je conservais le sentiment par quoi l'on se paraît à soi-même fondre... (Le Pont traversé).* Ici, je voudrais dire qu'en dehors de ces trois nuits de Jean Paulhan, je ne connais pas de paroles plus proches de la transparence des rêves. De la nuit au jour, le pont traversé. En les lisant, comme en lisant celles de Michel Leiris, je comprends qu'on puisse noter ses rêves. Je comprends aussi qu'on ne désire pas les noter. Dans la promptitude avec laquelle ils s'effacent, ne laissant qu'une trace de lumière, est peut-être cachée la seule vérité qu'ils voudraient nous faire entendre : comme si en eux le souvenir et l'oubli enfin coïncidaient.

moment où la ressemblance, cessant d'aller furtivement de figure en figure, accepte de se réincorporer dans une forme définitive, en accord avec le moi du réveil qui seul a pouvoir d'interrompre le mouvement.

Je ne développerai pas davantage ces réflexions hasardeuses. Que le rêveur n'ait avec lui-même qu'un rapport de ressemblance, qu'il soit lui aussi le Semblable et, sous cette similitude, prêt à devenir n'importe qui, n'importe quoi, c'est ce que nous n'admettrons pas volontiers. Pourtant, ce moi en image, qui n'est qu'une image de Moi, sans aucun pouvoir de se retirer en soi, donc de se mettre en doute, dans sa certitude inflexible, est bien un étrange moi, aussi peu sujet qu'objet et plutôt l'ombre de lui-même, une ombre étincelante qui se dégage de nous comme une réplique plus vraie, parce qu'à la fois plus ressemblante et pourtant moins connue. Ce qu'il y a au fond du rêve — en admettant qu'il ait une profondeur, profondeur toute de surface — est une allusion à une présence d'être anonyme, de sorte que rêver, c'est accepter cette invitation à exister presque anonymement, hors de soi, dans l'attrait de ce dehors et sous la caution énigmatique de la semblance : un moi sans moi, incapable de se reconnaître pour tel, puisqu'il ne peut être sujet de lui-même. Qui oserait transférer au rêveur le privilège du *Cogito*, et lui permettre de prononcer en toute assurance : « Je rêve, donc je suis »? Tout au plus pourrait-on lui proposer de dire : « Là où je rêve, cela veille », vigilance qui est la surprise du rêve et où veille en effet, dans un présent sans durée, une présence sans personne, celle de l'être qui n'est encore aucun être et dont la formule grammaticale serait le « Il » qui ne désigne ni l'un ni l'autre : ce « Il » monumental que Michel Leiris se voit anxieusement devenir, lorsqu'il se regarde dans la profondeur vide et sans lumière de son silo.

* * *

Je conclurai rapidement. Le rêve est une tentation pour l'écriture, parce que l'écriture a peut-être affaire aussi avec cette vigilance impersonnelle que la nuit du sommeil cherche à éteindre, mais que la nuit du rêve réveille et entretient

sans cesse, tandis qu'elle perpétue l'être en semblant d'exister. Il faut donc préciser qu'en empruntant à la nuit la lumière et la certitude qui lui sont propres, en imitant ce pouvoir originaire d'imiter et de ressembler, l'écriture non seulement refuse tous les moyens du sommeil, les facilités de l'inconscience et les bonheurs de l'assoupissement, mais se tourne vers le rêve parce que celui-ci, refus de dormir au sein du sommeil, est, au sein de la nuit rassemblée, une lumière encore, une lucidité toujours présente, mouvante, captive sans doute et, pour cela, captivante. L'impossibilité de dormir que devient le sommeil dans le rêve, il est tentant de croire qu'elle nous rapproche, par allusion et par illusion, de la nuit éveillée que les Anciens appelaient sacrée, nuit chargée et privée de nuit, longue nuit de l'insomnie à laquelle correspond, en son attrait qui ne cesse pas, le mouvement non maîtrisé de l'inspiration, chaque fois que nous parle la parole antérieure qui semble tout nous dire avant tout dire et qui nous le dit peut-être, mais dans un semblant de parole. « S'il n'y avait pas ces affreuses nuits d'insomnie, disait Kafka, en général je n'écrirais pas. » Et René Char, d'une manière moins anecdotique : « *La poésie vit d'insomnie perpétuelle.* » Elle en vit, elle passe par cette nuit sans nuit qu'a nommée Michel Leiris, nuit deux fois nocturne en cette absence et cette soustraction d'elle-même où, nous aussi soustraits et dérobés, nous sommes changés en cela qui veille et qui, même lorsque nous dormons, ne nous laisse pas dormir : en suspens entre être et non-être (comme nous le rappelle en termes si précis Hölderlin : « Dans l'état entre être et non-être, partout le possible devient réel, le réel idéal, et c'est, dans la libre imitation de l'art, un rêve terrible, mais divin »).

* * *

Avant de quitter Michel Leiris, je voudrais dire encore un mot de la manière dont il reste éveillé à ses rêves par l'écriture. Le romantisme nous avait appris que les songes étaient vagues, indécis, obscurs. Le surréalisme, à partir de Chirico, nous a révélé leur vraie lumière : une clarté sans ombre, une certitude implacable, un espace de rigueur

qui est comme le tranchant du jour. C'est aussi par la sobriété du langage, la netteté des figures, mais surtout par la distance que sait garder (et traduire) son récit, que Leiris maintient auprès de soi et attire auprès de nous le souvenir de ce qu'il fut sur le mode nocturne : cette distance qu'il rend sensible sans la manifester, est la signature même de ses nuits. Récits aux fermes contours, soigneusement tracés, pourtant sans excès minutieux, sans cet excès de détails qui me surprend quelquefois dans la description de ses rêves que Kafka nous a laissée dans son Journal. Peut-on transporter du jour à la nuit une trame aussi serrée de précisions, une telle abondance de faits? Le rêveur n'est-il pas ici séduit par la « semblance » qui est propre aux rêves et qui leur donne une plénitude à laquelle, le jour venu, il se sent obligé de répondre par une infinité de détails? Oui, nos plus pauvres rêves semblent infiniment riches, mais ce semblant est peut-être aussi leur vraie richesse (le semblant n'est pas rien, n'est pas seulement un faux-semblant [1]). De même, comment nier que le sens ou les sens que l'interprétation la plus généreuse en propose ne nous paraissent jamais rendre tout à fait justice à ce semblant de sens qui est leur mesure? Là encore, les rêves sont proches des œuvres littéraires, de celles du moins qu'appauvrit la richesse des commentaires, en leur prêtant à la fois toujours plus de sens et moins de sens qu'elles n'en ont [2].

MAURICE BLANCHOT

1. Dans le cas de Kafka, c'est aussi que les rêves envahissent, submergent, exténuent le sommeil, épuisent la nuit même; d'où la certitude redoublée de leur présence inépuisable.

2. Ce qui rend, me semble-t-il, si satisfaisant l'essai de Michel Butor sur le grand rêve de Baudelaire *(Histoire extraordinaire)*, c'est qu'il ne l'interprète pas à proprement parler, mais qu'il lui répond par un lent mouvement giratoire, rêvant à son tour — avec toutes les ressources précises de l'érudition — auprès de ce rêve et se laissant par celui-ci provoquer à une plus vive entente de la vérité baudelairienne. En un sens, Butor n'explique rien, il met seulement en rapport et le songe et son savoir propre; et les cercles qu'il trace, tantôt plus resserrés, tantôt plus larges, représentent l'élan et la retombée de son mouvement, lié à la nécessité où il est, à intervalles irréguliers, de reprendre contact avec la terre ferme du rêve.

JOURNAL DE LECTURE

Georges BATAILLE : *Le Coupable* (Gallimard)
Jean GUÉHENNO : *Changer la Vie* (Grasset)
Georges PIROUÉ : *Le Premier Étage* (Denoël).

C'est un ouvrage peu connu, je suppose, que celui de Marie d'Agredà : *La Cité Mystique de Dieu* [1]. Marie vécut en Espagne, au XVII[e] siècle. Elle était à dix-huit ans d'une beauté qu'on admirait, portant déjà sur elle le signe de ce qu'elle appela, plus tard, celui de la divine affection. Religieuse, devenue Marie de Jésus, elle fut très tôt proclamée abbesse du monastère d'Agreda. Son livre est, pour la plus grande part, le récit de la vie de la Reine des anges, que celle-ci, durant l'extase de l'abbesse, pria qu'on écrivît. Même si l'ouvrage est apocryphe, ce qui est possible, ou de seconde main, ce qui est probable, on peut y faire des découvertes.

Que d'abord Marie d'Agreda fut tenue de brûler ses premiers écrits : *Les lois de l'épouse, ses considérations, ses soupirs pour obtenir la dernière et véritable fin du bon plaisir de son divin époux.* Ce qui laisse supposer une intéressante diversité des expériences mystiques et surtout la confusion, dans le sens propre, du sujet et de l'objet de l'extase, c'est-à-dire la perte du moi, qui est l'un des moyens de communication décrits par Georges Bataille. Des confidences enfin, celles de l'auteur de la préface, puis celles de Marie elle-même, éclairent le secret

1. Traduit de l'espagnol par le P. Thomas Croset, récollet. L'auteur de la préface est le père Joseph Ximenez Samaniego. Il existe cinq éditions de la traduction française du livre : la première en 1680; la seconde, en 1695.

de la pratique des exercices qui préparent l'extase quotidienne. Par exemple, le récit de l'ordinaire rencontre de la religieuse et du démon : *Le démon, éteignant la lumière, tâchait de la distraire par des imaginations épouvantables... Quelque fois il se présentait sous la figure d'un puant cadavre; d'autrefois, sous celle d'un homme vivant, se servant de toutes sortes de moyens pour la troubler et l'affliger. Il la maltraitait en son corps.* Marie, de son côté, confirme ainsi ce supplice par impudeur : *Il me tourmentait par d'autres peines dignes de silence; singulièrement pour une âme qui avait toute sa vie souhaité la pureté.*

Ces aveux sont surprenants car ils accompagnent, entre autres, le récit de ses lévitations devant le chapitre des religieuses, lévitations qui duraient plus de deux heures. Marie d'Agreda fut bien près de vivre en ce lieu *qui n'est plus limité par la raison.* Pourquoi ? par excès de forces, sans doute. En tout cas, si je nomme l'abbesse d'Agreda, si je l'exhume plutôt, c'est que je pense que l'exemple peut faciliter l'approche du livre de Georges Bataille, cet édifice superbe, inachevé, à l'intérieur duquel se défait l'ordre habituel des choses.

Les beautés du livre, je ne les décrirai pas, ou, du moins, je ne les décrirai pas encore. En effet si le lecteur commence d'admirer le détail des formes, la rigueur du choix des mots donne ici à la phrase un éclat déraisonnable, le livre demeurera fermé, et même apparaîtra devant le lecteur comme une œuvre achevée. Sinon, si le lecteur se satisfait de l'insatisfaction que perpétue la discontinuité du propos, il entrera dans l'œuvre par ses vides, par ses défauts, par ses déchirures. C'est par ces déchirures — et chaque paragraphe semble avoir été écrit pour approfondir la déchirure — que se fait cet échange, de l'écrivain à son lecteur, qui tient le livre dans un état d'équilibre instable et surtout précaire. Matière verbale, bien sûr, à l'image de la « substance » que l'auteur définit ainsi : *Ce qu'on appelle substance n'est qu'un état d'équilibre provisoire entre le rayonnement (la perte) et l'accumulation de force. Jamais la stabilité ne dépasse cet équilibre relatif, peu durable.* A l'image, aussi, de son livre, qui se défait à mesure qu'il se forme.

L'écriture de Georges Bataille ne décrit pas des états, ces haltes par quoi la sensibilité d'ordinaire facilement satisfaite s'apaise. L'écriture n'est pas non plus l'image d'un mouvement qui entraînerait celui qui parle, car celui-ci n'est entraîné ni vers le haut, ni vers le bas, ni sur la droite ni sur la gauche. Il se porte lui-même en ce lieu où la sensibilité en désordre n'est plus retenue que par l'effet de la volonté. Ce que je viens de dire, pourrait être, ce que je ne souhaite pas, l'ébauche de la description d'un style, si je ne craignais malgré moi, de donner un tour littéraire à la réflexion qui suit la lecture. Il reste que, quoi qu'il arrive, le lecteur ne se défera pas aisément d'admirer ces beautés, pour lui seules épreuves visibles, lisibles, du vertige.

Ce mot « vertige » n'est pas si dépourvu de sens qu'on peut le supposer. Voyez, par exemple, les mathématiciens à qui l'on reproche, parfois, l'abstraction de leur nouveau vocabulaire. Les mathématiciens ont bâti pour mener à leur terme de graves calculs la théorie des ensembles. L'ensemble, qui est une réunion d'éléments, est — de notre point de vue qui est littéraire — une image. A côté de cet ensemble « plein », les mathématiciens ont imaginé, si j'ose dire, l'ensemble « vide », qui ne contient aucun élément. Quel esprit serait capable — je le demande — de le considérer. Où je veux en venir? à ceci que, partout, l'explicable accompagne l'inexplicable, que, partout, le non-savoir accompagne le savoir. S'il est facile d'écrire ce que je viens de dire, il est difficile de l'imaginer, plus difficile de vivre en l'imaginant : plus difficile, c'est-à-dire impossible. La vie accompagne la mort; Dieu, l'absence de Dieu; l'achevé devient l'inachevé; l'unité, la division. Notre petit univers quotidien n'est plus clos : il s'ouvre. C'est pour l'homme qui accepte de voir cet apparent désordre la liberté absolue d'imaginer ce qui était proprement inimaginable. Nous venons d'entrer dans le livre de Georges Bataille.

Car *Le Coupable* est, peut-être, le récit par l'homme qui l'a faite de l'expérience (l'expérience mystique joint ici l'érotique) de ce bouleversement de la sensibilité qui mène à

l'extase. Observez, pour le dire en passant, que cette extase est différente de celle du mystique que la foi transporte et soutient. Pour celui-ci, ou pour celle-là — je pense à Marie d'Agreda — l'extase est une fin, l'aveu de l'impuissance qu'on éprouve d'aller plus loin. La contemplation de Dieu, de la Reine des anges, fait l'apaisement, l'ordre après le désordre. L'extase, si je lis bien les mots qui le disent, est pour Georges Bataille ce point à partir duquel il est possible — il est possible à Georges Bataille — d'imaginer ce que je nommais tout à l'heure l'ensemble vide, qui est aussi le « non-ensemble », puisqu'il ne rassemble rien : lieu du non-savoir, lieu de passage, lieu d'absence. Je ne sais pas. Cette expérience intérieure ne peut pas être celle du lecteur. A celui-ci, il reste les découvertes, celle des beautés de l'œuvre, description par l'écriture de l'égarement de la sensibilité qui précède partout l'arrivée de ce spectateur toujours séparé du spectacle. Le dernier mot de son livre n'est jamais le dernier mot [1].

Le lecteur aime lire, dit-on, les livres de souvenirs. Je doute pourtant qu'il ait le même entrain devant le livre d'un inconnu qui raconterait ses souvenirs. Les souvenirs d'un inconnu ne sont pas — pour le lecteur, il me semble — des souvenirs : rien ne les supporte, ni la réussite ni l'échec, rien enfin de ce qui fait le connu à partir de l'inconnu. Pour l'écrivain qui écrit ses souvenirs — pourquoi les écrit-il? — la métamorphose est curieuse, désagréable même puisqu'il devient, à mesure qu'il agit par l'écriture, l'inconnu qu'il redoutait d'être. La *fin* d'un livre de souvenirs devrait être le silence. Il n'en est rien, heureusement. L'imagination fournit toujours plus que la mémoire. Pour se trouver soi-même, il faut prendre d'autres armes. Georges Bataille, pour le citer encore, Maine du Biran, pour le rappeler [2], sont des hommes *qui se sont vus passer*. Le langage aussi est une arme maligne. Il entraîne l'imprudent ailleurs et plus loin qu'il ne voulait aller. Songez que le véritable

1. *Le Coupable*, suivi de *l'Alleluiah*, est le tome II de la *Somme athéologique* de Georges BATAILLE. C'est la réédition, modifiée, de deux livres parus, le premier en 1943, le second en 1946.

2. Dans son *Journal*.

livre de souvenirs serait un ouvrage monstrueux : l'enfant d'hier devrait parler le langage de l'homme d'aujourd'hui, celui du conseiller d'état, ou celui du général, sinon plus simplement celui du professeur de piano.

Que peut être un livre de souvenirs d'enfance et de jeunesse comme celui, par exemple, de M. Guéhenno? Ce qu'il est exactement, c'est-à-dire la description de ses états de sensibilité devant les faits que la mémoire rapporte. C'est même ce qui a fait, ce qui a dû faire pour lui le bon plaisir d'écrire. Je sais bien que M. Guéhenno avait un autre dessein. Le titre du livre l'indique : *Changer la Vie*. Mais changer la vie pour soi ou pour les autres? Est-ce un effet ou bien une cause, la marque de la sagesse ou celle d'une vocation? M. Judrin le disait fort bien l'autre jour : *Un homme ne connaît sa destination qu'après l'avoir remplie. Nous étions nés pour devenir ce que nous sommes* [1]. Changer la vie, c'est accepter de ne rien changer. Je sais aussi que je ne convaincrai pas M. Guéhenno. Les hommes et les écrivains, ont grand peine, même en se faisant ermites, à ne pas emporter au fond de leur retraite leur petit démon secret.

L'écriture est le moyen de la sensibilité. L'auteur de cette petite phrase est Remy de Gourmont. Cela, chacun le sait, mais tout se passe comme si chacun l'oubliait, lorsqu'il s'agit de lire un livre, et de l'écrire. D'où mon embarras devant le livre de M. Guéhenno. Car j'y découvre deux attraits. Le premier, qui fait mon souci, tient à l'histoire de ce jeune garçon que je devine. Il vivait à Fougères, en Bretagne. La pauvreté était l'état de sa famille. L'adolescent dut, à son tour, travailler. Travailler était l'universelle pénitence. A l'usine, il prépara, seul, l'examen du baccalauréat. Boursier, il devint, après le lycée, élève de l'École Normale supérieure, à Paris. Eh bien, celui-là est pour moi l'inconnu, pour l'auteur aussi, sans doute. Laissons-le. Venons à l'autre, l'homme d'aujourd'hui, l'homme qui écrit. Qu'il dise ses découvertes. Car c'est l'écriture qui fait la Bretagne d'hier, comme elle fait aussi le récit d'une grève en 1902, et plus tard l'histoire de la

1. Dans *la Vocation transparente de Jean Paulhan* (Gallimard).

découverte des livres, rue d'Ulm. Ce monde est neuf par ses couleurs. Qu'il décrive l'aigreur et l'amertume : elles sont en raison de la finesse et de la tendresse sensible qu'on a.

M. Georges Piroué a beaucoup réfléchi à l'art d'écrire un roman. Il n'est pas le seul aujourd'hui dans notre république — celle des lettres. Je le soupçonne, heureusement, d'avoir réfléchi à son art en écrivant précisément un roman, peut-être même — pourquoi pas? — celui qu'il nous prie de lire : *Le Premier Étage*. Ah, ce n'est pas Georges Piroué qui commencerait son ouvrage par la phrase, que Valéry n'a jamais écrite : *La Marquise sortit à cinq heures*. M. Piroué le dit : *Je crois encore qu'avant de devenir, les choses doivent être*. Les choses? C'est-à-dire la Marquise et ce lieu, inconnu pour le lecteur, d'où elle sort à cinq heures.

Le récit du *Premier Étage* commence donc par l'établissement du décor : une maison de trois étages, qui a la forme d'un cube, et l'espace limité qui l'accompagne. Les matériaux, ceux de l'écriture, sont de bonne qualité. La maison est solide : elle devient habitable. Les personnages peuvent à présent faire leur entrée. Ils la font : un par un, puis deux par deux. L'auteur leur donne alors souffle de vie. Ils s'agitent. La petite Agnès commence de lancer sa balle sur le mur de la maison. Les dames Guillotaux s'assoient sur le banc, à droite. M^me^ Servette étend le linge sur le fil du séchoir. Le lecteur est satisfait de découvrir enfin un écrivain qui soit raisonnable, qui raisonne.

L'action peut commencer. Elle commence en effet. C'est une action bizarre et curieuse, intéressante parce qu'elle est, je crois, l'inverse, non pas le contraire, d'une action. Agir n'est pas le verbe qui convient. C'est mûrir qu'il faut écrire. Les personnages de M. Piroué mûrissent. Agnès, la petite fille du premier étage, devient pubère. Ses seins apparaissent : premier signe du mûrissement. C'est au premier étage que le fruit va mûrir. Les habitants de la maison, ceux du rez-de-chaussée, ceux du second étage, ne sont plus à présent que les témoins de ce spectacle : le mûrissement. Témoins singuliers, qui ne peuvent

établir leurs hypothèses que par le moyen de leurs sens. Ce que je viens d'écrire suffit au lecteur pour qu'il puisse découvrir le dessein de l'auteur : ne rien décrire — la vie et la mort que le premier étage dissimule — qui ne soit vu, ou senti, par lui-même et par ceux qu'il a placés sagement, sur le haut et dans le bas de la maison. Les uns et les autres n'imaginent pas : ils soupçonnent. M. Piroué, d'autre part, tient la vie pour une perte de substance que l'écriture doit recueillir pour établir son œuvre. Hypothèse peu gracieuse, je l'accorde, que la mienne, qui, du moins, a le mérite d'éclairer ce lieu obscur où, dit-on, le langage se forme. On comprend mieux la nécessité des règles sévères que l'auteur a fixées pour être la loi de son récit.

ANDRÉ DALMAS

SUR TCHÉKHOV

Ma douce, mon petit cheval, écrivait Tchékhov à sa femme, alors qu'il venait de terminer *La Cerisaie, à quoi bon traduire ma pièce en français? C'est grotesque! Les Français ne comprendront ni Lopaktine, ni la vente de la propriété, et ne feront que s'ennuyer...*

En 1961, les Français ne s'ennuient pas à Tchékhov. Paris est probablement la ville du monde où on joue le plus Tchékhov, et avec le plus grand succès. En quelques années nous avons pu voir triompher *Ivanov* à l'Alliance Française dans la mise en scène de Jacques Mauclair, *Ce Fou de Platonov* au TNP, *La Cerisaie* montée par Jean-Louis Barrault, *Oncle Vania, les Trois Sœurs* et *la Mouette* réalisés par Sacha Pitoëff. Cette seule saison a vu deux fois monter *Oncle Vania*, la première fois à la Comédie Française, par les soins de Jacques Mauclair, la seconde fois au Théâtre du Tertre, où la distribution est, pour l'essentiel, celle qu'avait choisie Sacha Pitoëff, et la mise en scène, à peu de choses près, celle qu'il avait faite, comme il le dit modestement, *d'après les notes de son père.* Et le même Sacha Pitoëff a retrouvé avec *La Mouette*, au Théâtre Moderne, les salles combles que réunissaient en janvier 1939 ses parents aux Mathurins.

Les plus décevantes représentations de Tchékhov ont été, somme toute, celles que le Théâtre d'Art de Moscou a données au Théâtre des Nations. Je n'ai malheureusement pas vu les représentations moscovites des pièces de Maïakovsky, *Les Bains* et *La Punaise*, dont on nous assure, d'André Barsacq à Elsa Triolet, que les mises en scène sont des merveilles d'intelligence, d'esprit et d'invention. J'ai seule-

ment conservé d'un séjour à Moscou deux grands souvenirs de théâtre : les marionnettes d'Obrassov, et (malgré les décors extraordinairement laids, des costumes hideux, des éclairages conventionnels et une mise en scène poussiéreuse) la grâce de Galina Oulanova imposant, à force de flexibilité, de délicatesse, d'intelligence et de charme, une Juliette de quinze ans, incarnée par une ballerine qui venait de dépasser la cinquantaine.

Quant aux spectacles russes que nous avons pu voir à Paris, qu'il s'agisse du Théâtre d'Art ou du Théâtre Vaghtanrog, il faut bien avouer qu'ils ont cette consternante perfection qu'on trouve aux aliments surgelés, enveloppés de cellophane, retirés de la chambre froide pour les offrir aux consommateurs dans les supermarchés. Dans *La Cerisaie* du Théâtre d'Art il ne manquait pas un bouton de porte, pas un poil de barbe, pas une verrue aux visages, pas un trille d'oiseaux ni un coup de hache. Il ne manquait rien, sauf (certainement) l'esprit de Stanislavski, et la poésie de Tchékhov. Ses pièces étaient transformées pesamment en leçons sociales. Lopaktine devenait une brute immonde, parce que *Koulak*, alors que Tchékhov lui-même le décrivait comme *un marchand, sans doute, mais un homme parfaitement propre, qui doit se tenir décemment, comme s'il appartenait à l'intelligentzia, sans mesquinerie, sans tours de passe-passe.* La propriétaire écervelée devenait un personnage ridicule et sans nuances, parce que propriétaire, alors que Tchékhov avait confié le rôle à Olga Knipper, sa femme, qui ne devait sûrement pas le jouer en caricature. Mais, en revanche, l'orage dans *Oncle Vania* était tellement réaliste que même les spectateurs du poulailler se sentaient trempés. Il ne manquait ni un coup de tonnerre, ni une goutte d'eau. Il manquait seulement Tchékhov.

La représentation de *L'Idiot*, adapté de Dostoïevsky, le mois dernier au Théâtre des Nations, donnait le même sentiment d'inutile minutie, et de tradition figée. Le train qui ramenait Muichkine à Saint-Pétersbourg avait de vrais boogies qui rythmaient vraiment sa marche, une vraie fumée glissait derrière les portières, de vrais sifflets de locomotives hululaient dans la nuit, Muichkine avait vraiment l'air vraiment

illuminé et épileptique. Mais ce n'était vraiment pas Dostoïevsky. L'admirable scène de la soirée chez Nastasia Philipovna se passait dans un décor où il ne manquait pas une bougie, pas un pouf, pas un abat-jour, pas une tenture de macramé, pas une draperie de velours, pas un cigare. Il faut dire, à la décharge des Soviétiques, que l'actrice qui interprétait le rôle de Nastasia Philipovna était tout de même moins mauvaise que l'étonnante Edwige Feuillère, dans le film français où celle-ci donnait la réplique à Gérard Philipe. Edwige Feuillère dans *L'Idiot*, ou dans *La Dame aux Camélias*, c'est comme un caniche auquel on a fait une permanente : il faut le voir pour le croire. Fausse distinction, faux cils, fausse émotion, fausse simplicité : c'est simplement effarant. (Et d'autant plus effarant qu'Edwige Feuillère n'est pas toujours mauvaise, insincère et truqueuse. Il lui est arrivé, par exemple, de jouer Claudel avec de la vraie grandeur, et du style). Pour en revenir à *L'Idiot* du Théâtre Vaghtanrog, la demoiselle qui interprétait Nastasia Philipovna était la veille, dans *Histoire d'Irkoutsk*, cette pauvre piécette, une petite ouvrière assez naturelle et plaisante. Dans le rôle de Nastasia Philipovna elle était gentiment aberrante. Elle me faisait penser à ces petites filles à fossettes qui ont découvert dans une malle du grenier les robes de leur arrière-grand-mère, et qui jouent à la dame. Elles sont très embarrassées, elles se prennent les pieds dans la traîne, elles ne savent que faire de leur tournure, elles minaudent et sautillent. Elles sont fagotées que c'en est attendrissant. Elles ont volé à leur maman des épingles à cheveux et se sont fait une coiffure de grande personne. Elles sont touchantes, et ridicules. En face d'elle, Muichkine gardait ce regard consciencieusement fixe, vague et exorbité, destiné probablement à nous rappeler que le prince est un malade, qu'il peut à tout moment succomber à une crise, et qu'il n'est pas surprenant de l'entendre tenir des propos si simples, si généreux, si naïfs et si purs, puisqu'il n'est pas normal. Il semble qu'en Union Soviétique Gagarine soit déjà dans le cosmos, et le théâtre encore dans une glacière. Passons.

Le 17 janvier 1904, à Moscou, un haut fonctionnaire se

réveilla un peu fiévreux parce qu'il avait pris froid la veille au soir. Il téléphona aussitôt à des amis pour leur dire que, si leur fils voulait disposer le soir de sa place de théâtre, il tenait le billet à la disposition du jeune homme, élève ingénieur des Ponts et Chaussées. Celui-ci assista ainsi au spectacle, entre Maxime Gorki, Andreieff et Alexandre Kouprine. Nous devons bien une petite pensée à la grippe providentielle de ce fonctionnaire moscovite, puisque c'est à elle que Georges Pitoëff dut de pouvoir assister à la générale de la dernière pièce de Tchékhov, *La Cerisaie*. *Après le troisième acte*, écrivait Pitoëff, *Anton Tchékhov est venu sur la scène. Il partait le lendemain pour se soigner à l'étranger. Tout le monde le savait condammé. Les hommes les plus intelligents et les plus illustres, les artistes les plus grands lui disaient leur admiration, et toute la salle debout suppliait Anton Tchékhov de s'asseoir... Il ne prononça pas un mot. Il souriait et il nous regardait de son regard d'amour inoubliable.* Trois mois plus tard, Tchékhov était mort.

Il est bien évident que (théoriquement) le théâtre de Tchékhov devait être très mauvais. C'était d'ailleurs l'avis d'un homme de génie, Léon Nicolaiévitch Tolstoï, qui expliquait honnêtement à Tchékhov, venu le visiter : *Les pièces de Shakespeare sont très mauvaises, mais les vôtres bien pires encore. Shakespeare, lui, prend malgré tout le spectateur au collet et le conduit vers un but déterminé, sans lui permettre de s'en écarter d'un côté ou de l'autre. Mais vos personnages, où nous mènent-ils? Du divan où ils sont couchés et jusqu'au cabinet de débarras, aller et retour (...) Je n'ai jamais pu, vraiment pas pu me forcer à lire vos* Trois Sœurs. Au cours de la dernière visite que Tchékhov fit au grand vieillard, malade, et qui allait mourir, Tolstoï avant qu'ils ne se séparent, insista bravement. *Vous êtes très bon, Anton Pavlovitch,* lui dit-il, *vraiment très bon. Mais votre théâtre est très mauvais.*

Qu'on adopte le point de vue du vieux Tolstoï, ou celui du Nouveau Théâtre, oui : c'est clair, le théâtre de Tchékhov doit être exécrable. Qu'est-ce que c'est que ces pièces où il ne se passe presque rien, qui n'ont pas une action solidement nouée, qui ne prouvent rien et n'enseignent rien, dont les personnages sont à la fois beaucoup trop brumeux pour

démontrer quoi que ce soit, et beaucoup trop précis, situés, définis pour garder ce caractère spectral, allégorique et stylisé qui est de bon ton à la scène en 1961? Qu'est-ce que c'est que ce théâtre naturaliste, sans élévation, où les gens sont minutieusement décrits, typés, socialement situés, qui se passe dans des intérieurs bourgeois, un peu gris, où les chants d'oiseaux, le tic-tac des pendules, le craquement des bottines à boutons ou des bottes, le chuintement des suspensions à gaz, le chantonnement de la bouilloire du samovar, les chants de paysans dans les prés ont une telle importance? (Il faut croire d'ailleurs que dans le réalisme sonore, Stanislavski devait avoir un peu tendance à "en remettre", parce que Tchékhov disait en plaisantant qu'il allait écrire une pièce dont la première réplique serait : *Quel silence! Les oiseaux ne chantent pas dans les arbres, les grillons ne crissent pas dans les champs. On n'entend pas grincer les chars de foin qui reviennent à la ferme. La hache des bûcherons s'est tue dans la forêt*, etc.) Et que penser de ces dialogues tissés de banalités, de phrases visiblement enregistrées au magnétophone, et à peine raccourcies? Pas de doute : Tchékhov, c'est très mal.

Pas de doute cependant : Tchékhov, c'est très beau. Et les plus beaux silences de Paris, en cette saison pleine de tumultes, de bruits et de pleurs, ce sont ceux qui hésitent, un instant avant les applaudissement, après les derniers mots d'*Oncle Vania* ou de *La Mouette*. (Et si vous voulez prolonger ces soirées merveilleuses, il faut lire la *Steppe* dans la nouvelle édition complète des *Œuvres* de Tchékhov qu'ont entreprise les Éditeurs Français Réunis; il faut lire aussi le chapitre sur Tolstoï et Tchékhov dans l'excellent *Léon Tolstoï et ses contemporains*, de Sophie Laffitte, aux Éditions Seghers, Sophie Laffitte à qui on doit un *Tchékhov* de premier ordre dans la collection *Écrivains de toujours*).

Dans son *Histoire d'Anton Tchékhov*, Elsa Triolet (qui a très bien adapté *Oncle Vania* pour la Comédie Française) parle très finement de ce que les Russes nomment l'arrière-texte de Tchékhov, *sorte de courant sous-marin qui passe, silencieux, derrière les mots prononcés à haute voix. Cet arrière-texte, exprimant les sentiments et les pensées qui sont derrière*

les mots, dits tantôt pour mieux cacher sentiments et pensées, tantôt simplement malhabiles et quelconques, donne aux pièces de Tchékhov leur profondeur, une troisième dimension. Mais ce n'est pas seulement dans le théâtre de Tchékhov qu'il y a un arrière-texte : c'est dans tout ce qu'il a écrit, dans toute sa biographie.

C'est sûrement une grande naïveté, en général, que de croire que les écrivains, dans leur vie, sont ce qu'ils sont dans leur œuvre, en mieux. Très souvent, et la plupart du temps, même, c'est tout le contraire. Et Proust avait raison de se moquer de Sainte-Beuve, qui croyait qu'en collectionnant des potins, des ragots et même des « petits faits vrais » sur les grands hommes, on pouvait parvenir à déverrouiller leurs chambres secrètes, de même que le bon et stupide docteur Cabanès croyait qu'il serait capable d'expliquer le génie de Rousseau en étudiant les maladies de sa vessie, ou la poésie de Baudelaire en analysant les cheminements de la syphilis dans son sang.

Il me semble que Tchékhov, au contraire, est un de ces très rares écrivains qui sont aussi admirables à regarder vivre qu'à écouter parler dans leurs œuvres. Le secret de Tchékhov, ce n'est pas seulement qu'il soit un extraordinaire observateur, un prosateur merveilleux, un très grand poète à la voix très douce. On va peut-être se moquer de moi, mais tant pis, je le dis comme je le pense : Anton Pavlovitch Tchékhov est exactement ce que plusieurs grands hommes ont essayé d'être, avec un bonheur inégal. C'est-à-dire un saint laïque.

De Souvorine à Tikhonov, de Maxime Gorki à Tolstoï, tous les amis de Tchékhov parlent de sa bonté, de sa discrétion, de sa douceur, de cette délicate gentillesse dont il faisait preuve dans la vie de tous les jours. Mais la bonté de Tchékhov est d'autant plus exemplaire qu'elle est celle d'un homme qui n'a aucune illusion, espère très peu, se tait énormément, et sourit poliment.

Tchékhov est persuadé que la vie n'a pas beaucoup de sens, que c'est « une morne histoire » dans la plupart des cas, et le jour où dans la nouvelle qui s'intitule justement *Une morne histoire* ou dans *L'Évêque*, il traite le même

sujet que Tolstoï dans *La Mort d'Ivan Ilitch*, c'est-à-dire l'agonie d'un vieux professeur ou d'un vieil évêque, il n'y a même pas cet accent de joie ultime, l'espèce de réconciliation dernière que suggère Tolstoï. La mort est, si on peut dire, plus mortelle encore chez Tchékhov que chez Tolstoï.

Cette morne histoire, il pense sûrement qu'on peut, qu'il faut essayer de la rendre moins morne, qu'il faut combattre la misère et l'injustice, que Tolstoï a tort de prêcher la résignation et l'acceptation, que Zola a eu raison de défendre Dreyfus, que l'héroïne de *La Cerisaie* a raison de dire : *Nous allons planter un nouveau jardin plus magnifique que celui-ci*, que le baron Tousenbach dans *Les Trois Sœurs* voit juste quand il annonce le *formidable orage* qui s'avance et va *balayer la paresse, l'indifférence, la pourriture de l'ennui, les préjugés contre le travail.* Tchékhov pense que *la raison et la justice disent que dans l'électricité et dans la vapeur il y a plus pour l'humanité que dans la chasteté et dans le végétarisme.* Il n'est pas du tout apolitique, indifférent à la vie sociale. Seulement, il pense qu'il n'est pas honnête de parler de ce qu'on ne connaît pas bien, et ridicule de céder à l'emphase, à la jactance, à l'éloquence sentimentale. Gorki raconte très bien une soirée chez Anton Pavlovitch, où des dames du monde l'interrogaient volubilement sur la guerre turco-grecque. « *Qui va gagner? Les Grecs ou les Turcs?* » Et Tchékhov : *Je pense qu'elle sera gagnée par ceux qui sont les plus forts. — Et selon vous, qui est le plus fort? — Celui qui a une meilleure instruction et une meilleure nourriture. — Ah! comme c'est spirituel!* s'exclama l'une d'elles. *Qui aimez-vous mieux, les Grecs ou les Turcs?* demandait une autre! *J'aime... les pâtes de fruit*, répondit Tchékhov, imperturbable.

La vie telle que la décrit Tchékhov est désolante, désespérante. Mais il se fâche tout net quand on lui colle l'épithète de « pessimiste ». Le pessimisme, c'est encore une jactance, une pose, un manque de tenue et une faute de goût. Tchékhov est un stoïque, mais un stoïque qui ne gonfle pas ses biceps pour faire voir combien il prend sur lui pour se maîtriser, se contenir. Un stoïque sans affecta-

tion. Quand il cherche à définir son idéal, il emploie volontairement le mot le plus neutre, le plus modeste : il se fixe pour but d'être simplement *un homme bien élevé*. Il écrit à son frère Nicolas : *Les hommes bien élevés respectent l'être humain... Ils sont sincères et craignent le mensonge comme le feu. Ils ne mentent même pas dans les petites choses.*

Les derniers mois de la vie de Tchékhov sont un modèle de *bonne éducation* sublime. A travers les notes de ses carnets, sa correspondance, on devine quelle souffrance ce fut pour lui d'être seul, dans la retraite de Yalta où il se soignait, tandis que sa femme jouait à Moscou. Mais vis-à-vis d'Olga Knipper, pas un mot de plainte ne lui échappe, ou si discrète qu'elle est presque inaudible : *Je m'ennuie beaucoup sans toi. Je me suis habitué à toi comme si j'étais petit.* Mais il ajoute aussitôt : *De ce que toi et moi ne vivons pas ensemble, ni toi ni moi ne sommes coupables, mais le démon qui a mis en moi des bacilles, et en toi l'amour de l'art.* Tchékhov est un homme qui s'est beaucoup tu, et dont l'amour même sut être tacite, secret, caché, et silencieux jusqu'à l'héroïsme.

C'est cette réserve, cette *tenue* que Sacha Pitoëff sait exprimer quand il joue et met en scène Tchékhov. Il est entouré de comédiens qui sont presque tous excellents, notamment Antoine Bourseiller, qui joue en sourdine et avec force, Harry Max, qui sait être cocasse et attendrissant, drôle et léger. Delphine Seyrig a remporté un très grand succès dans le rôle de la petite Mouette. Je n'en suis, face à cette jeune comédienne, qu'au stade de l'étonnement. Dans les *Exaltés*, dans *La Mouette*, sa voix insolite et si bizarrement posée, sa diction chantante et artificielle, son regard exorbité, volontairement fixe et écarquillé, la monotonie sûrement très étudiée de ses intonations et de ses expressions, l'espèce de nervosité spasmodique de son jeu, me déconcertent encore, plus qu'ils ne me touchent. Peut-être est-ce que ne je parviens pas assez à oublier Ludmilla Pitoëff ni Catherine Sellers? Mais je vais retourner voir *La Mouette*. J'aime tant aimer. J'aimerais en arriver à aimer le travail de Delphine Seyrig à l'égal de celui de Sacha Pitoëff et de ses camarades.

CLAUDE ROY

CINQ FILMS FRANÇAIS

Voici, avec *Lola*, dont le jeune réalisateur Jacques Demy est l'auteur complet (scénario, dialogues, mise en scène), un premier film d'une réelle autorité, direct, efficace en dépit de quelques imperfections, et finalement très attachant. Cette réussite tient avant tout à la solidité de la construction, qui inaugure une répartition tout à fait originale des rôles et des épisodes entre les différents personnages et états successifs de la trame anecdotique.

Lola attend depuis des années le retour de Michel, qui lui a promis de revenir, mais ne lui a jamais donné signe de vie. Or Michel revient, tandis que Frankie, à peine arrivé, repart, et que Roland, après bien des tergiversations, s'en va définitivement. Mais s'il y a trois hommes ces trois jours-là à Nantes dans la vie de Lola, c'est qu'en réalité (dans la réalité concrète de son imagination) tous trois sont des images semblables d'un seul et même amant. Leurs âges s'échelonnent. Traits, stature, démarche, tout leur donne un air de famille. Leurs coordonnées morales sont identiques : Roland est une réplique de Michel jeune homme, à l'âge où ce dernier a aimé, puis abandonné Lola; il veut quitter la ville, partir à l'aventure, par exemple pour cette île du Pacifique qu'il a vue au cinéma et d'où Michel précisément revient; puis il retrouve Lola par hasard, qu'il avait connue autrefois à l'âge où, etc., s'éprend d'elle, mais c'est sans espoir, car Lola ne pense qu'à Michel, dont le marin Frankie, de passage à Nantes et venant lui aussi d'Amérique, lui propose une représentation nette et vivante, justement annonciatrice du retour de son amant, car en réalité (dans la réalité concrète de l'organisation du film)

Michel est déjà revenu — c'est par là que commence le récit —, il s'est donné trois jours pour revoir la ville avant de retrouver les siens, et le spectateur conserve jusqu'au bout sur Lola cet avantage d'en savoir plus long qu'elle et de pouvoir à tout moment mentalement la rassurer.

La première séquence d'ailleurs (séquence exemplaire, très belle, où signes, allusions et sens se trouvent étroitement mêlés) résume le périple : Michel, au volant d'une grande voiture blanche, fait halte sur la plage de la Baule et contemple cet horizon de son enfance vers lequel il a quand même réussi un jour à s'évader.

Symétriquement, trois personnages féminins représentent trois états échelonnés de l'évolution de Lola (de son vrai nom Cécile) : Lola elle-même aujourd'hui; Cécile, quatorze ans, sorte de Lolita qui s'amourache du marin Frankie; la mère de Cécile, sorte de Dolorès que personne n'est venue retrouver.

En d'autres termes, l'aventure d'autrefois et les sept années d'attente sont exposées en trois jours par « actualisation » non seulement de tous les éléments anecdotiques, mais encore de tous les personnages. Ainsi, pas de flashback (cet artifice incommode, fondé sur une conception primaire et irréaliste du temps mental, utilisé de surcroît, dans la plupart des cas, d'une façon mécanique, arbitraire, parfaitement aberrante), et aussi peu d'analyse psychologique que possible : sentiments, souvenirs, espoirs, émotions, regrets, tout est directement figuré; les images sont là sous nos yeux comme sous ceux de Lola, objectivées en ce moment même sur l'écran dans une suite de coïncidences, de recoupements et de partages d'itinéraires. C'est ainsi qu'on ne voit jamais les trois hommes ensemble; au mieux, deux d'entre eux se croisent par hasard ou s'interpellent sans se connaître, un peu comme s'ils se passaient le témoin d'un relais. Et de fait ils sont tous trois témoins de la longue espérance de Lola, de même qu'ils sont pour elle trois témoignages vivants de la réalité de sa passion (l'aîné des trois ne l'a jamais oubliée, et simultanément un jeune homme, un marin tombent amoureux d'elle).

Mais, dira-t-on, cette construction n'est-elle pas parfai-

tement gratuite? Justement non : c'était la mieux apte à rendre compte de l'acte de foi tenace de l'héroïne, de son espoir tout à fait déraisonnable, en le replaçant dans son domaine propre : l'irrationnel. Lola, devenue danseuse-chanteuse dans une boîte à matelots, obstinée, confiante en dépit de toute vraisemblance, secoue inlassablement la tête pour balayer les objections d'autrui — mouvement qu'épouse à merveille la caméra de l'opérateur Raoul Coutard, dont la mobilité, toujours sollicitée à bon escient, imprime aux séquences un caractère de fluidité tel que le montage en est rendu presque invisible.

Cette volonté de traduction de l'irrationnel se retrouve dans le style des dialogues. De même que les faits psychologiques vécus par les personnages n'ont pas à être « réalistes » au sens habituel du terme, mais « vrais » dans l'optique générale précédemment définie, de même les répliques qu'ils échangent sont la description verbale des fragments de réalité véritable à chacun impartis. D'où ce léger décalage, presque constamment perceptible, entre leurs gestes et leurs dires, et aussi, par la même occasion, entre ce qu'ils disent (ou la façon dont ils le disent) et ce qu'ils diraient dans un film ordinaire. Ce parti pris de pseudo-théâtralité cinématographique est parfois poussé jusqu'à la parodie, comme dans la scène où Roland confesse ses peines de cœur à la mère de Cécile, et cela est fort bon. Certes, tout n'est pas absolument parfait dans cet ordre d'idées : la petite Cécile, par exemple, récite plusieurs phrases un peu au-delà, semble-t-il, des directives du réalisateur, et certaines mines d'Élina Labourdette sont plutôt irritantes. On peut se demander par ailleurs si le physique de garçon correct de Roland (l'acteur Marc Michel) correspond bien aux déterminations qu'on lui prête; on ne le voit guère en compagnie du héros d'*A bout de Souffle*, malgré la référence précise (« J'avais un copain, Poiccard, il s'est fait descendre »). Mais c'est peu de chose. Le cadre de Nantes — port, rues, édifices, intérieurs — est admirablement utilisé, Anouk Aimée est très émouvante et le tempo du récit d'un bout à l'autre d'une grande justesse.

Entre plusieurs excellents moments, il en est un qui

retient particulièrement l'attention : quelques secondes de ralenti, durant lesquelles Cécile et Frankie, quittant le manège, fendent la foule, littéralement « transportés ». Cette très belle image est une véritable synthèse de tout le mécanisme du film, à la fois reflet du passé, éternisation de l'instant, départ vers l'imaginaire, rupture avec le quotidien, préfiguration de la fugue de la jeune fille, rappel de celle de Lola, futur souvenir enfin, déjà presque photographie de vacances.

Au même programme que *Lola*, figurent deux courts métrages réalisés en 1958 par de « jeunes auteurs » devenus célèbres : *Charlotte et son Jules*, de Jean-Luc Godard, et *Une Histoire d'Eau*, de Godard et Truffaut. Le premier, dédié à Jean Cocteau, est comme l'esquisse de la future grande scène centrale d'*A bout de Souffle*, tourné l'année suivante : quelques minutes dans une chambre, une suite de plans fixes cadrés à hauteur d'homme debout, articulés les uns aux autres non par la logique du dialogue (il n'y a pas de dialogue), ni par celle d'une quelconque tension dramatique, mais par le flot ininterrompu de la parole : le Jules de Charlotte, sans laisser cette dernière placer un mot, l'accable de reproches (ou croit l'accabler), de motivations fictives, de menues roueries, d'injures et de supplications inefficaces. Il s'agit bien là de la parole essentiellement, et non de la littérature, comme il est dit trop couramment : cette parole peut certes se révéler à un moment donné littéraire, au meilleur comme au pire, elle peut n'être aussi que le simple langage parlé de tous les jours, sur le mode de la conversation à bâtons rompus, de l'improvisation, du commentaire, de l'expression instantanée de n'importe quel sentiment. Elle se trouve combinée à l'image non plus seulement d'après un principe de complémentarité — ainsi que le cinéma parlant l'a fait abondamment depuis trente ans, et de façon singulièrement souple et variée depuis Orson Welles —, mais encore en fonction de l'opposition momentanée, ou du contraste systématique, voire de l'incompatibilité ou de l'absence de liaison directe la plus absolue. C'est donc la verve gouailleuse de J.-P. Belmondo (il fait

ici sa première apparition à l'écran, d'ailleurs « doublé » par Godard lui-même) qui gouverne la succession des plans et le rythme du montage : le débit continu de la voix déclenche un enchaînement discontinu des images, discontinu par rapport aux normes de continuité dont nous avons l'habitude.

Ce système reçoit une application plus large encore dans *Une Histoire d'Eau*, petit film tourné par François Truffaut sur les inondations dans la banlieue parisienne, puis complètement remodelé par le commentaire verbal que Godard a imaginé de lui superposer. Césures, élisions, transitions abruptes, raccourcis, fausses conclusions, reprises, exercices de style, citations, plaisanteries littéraires ou autres, découlent d'une unité de point de vue stricte, exprimée par la conjonction de l'image et de la voix féminine qui tourne autour d'elle, la façonne à son idée, en épuise et en prolonge le contenu. Il s'agit là véritablement de quelque chose de très neuf : la petite grammaire nouvelle du langage cinématographique qui se constitue ici donnera bientôt naissance à une œuvre importante : *A bout de Souffle*, étape sur la voie d'un cinéma plus libre, par le moyen d'une apparente improvisation et d'une réelle spontanéité (au même titre qu'*Hiroshima*, qui, par une esthétique diamétralement opposée, cherche à atteindre sur une voie parallèle des buts voisins, sinon identiques). Il y a dans ces deux petits films — un quart d'heure de projection au total — plus d'invention cinématographique que dans les neuf dizièmes de la production courante.

Le troisième long métrage de Georges Franju, *Pleins Feux sur l'Assassin*, est loin, en revanche, de présenter le même intérêt. L'action, puisqu'il y a une action de caractère médiéval et policier, se situe dans une admirable demeure historique. Une fois le château admiré, on a tout vu, ou presque. Les idées tirées de l'utilisation d'un spectacle Son et Lumière sont bonnes en soi, mais leur mise en œuvre est constamment contrariée par l'affabulation indigente et grotesque de MM. Boileau et Narcejac : suspense lourd et traînant, micro-suspenses intermédiaires plus

comiques qu'impressionnants. Le réalisateur a visiblement cherché à convertir en humour et en fantastique la grossière matière première moyenâgeuse que lui proposaient ses scénaristes, mais son talent se dépense en vain. L'humour n'éclate guère que dans la dernière séquence, et le fantastique, à ce stade de gratuité, n'a vraiment rien de convaincant. Il y a un fossé très profond entre cette mauvaise histoire et les deux premiers films de Franju : œuvres inégales, mais vibrantes, *La Tête contre les Murs* et *Les Yeux sans Visage* débouchaient à plusieurs reprises sur des perspectives inquiétantes, à mi-chemin du rêve et de l'improbable. Mieux vaut garder ces images à l'esprit et en oublier d'autres plus récentes, qu'il était peut-être impossible, de toute façon, d'éclairer avec la même intensité.

Une courte première mention, pour terminer, de *l'Année dernière à Marienbad*, d'Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet. C'est une œuvre d'une conception extrêmement audacieuse, en rupture complète avec les attaches « réalistes » du cinéma sonore et parlant traditionnel. Sa réalisation en cinémascope noir et blanc est d'une extraordinaire beauté. Les problèmes qu'elle pose — mise en question totale du réel, fonctionnement cyclique ou périodique de l'affabulation, système d'opposition absolue image-son-parole —, méritent à eux seuls une longue analyse, qui fera l'objet d'une prochaine chronique.

CLAUDE OLLIER

NOTES

MAURICE MERLEAU-PONTY

Sa place, le sentiment de l'irremplaçable nous la découvre mieux. Que nous manque-t-il maintenant ? Un certain ton, qu'il était le seul à faire entendre. Car d'où vient qu'un ami, très peu philosophe de profession et silencieux depuis des années, m'ait envoyé le lendemain un mot presque de détresse ? « Cette mort qui donne envie de crier : non, pas lui ! Nous en avions besoin ! comme à la mort de Camus. Il sera dit que ces hommes indispensables à notre cheminement ne nous auront entretenus que le temps de nous aider à refuser quelques alibis... » Cette lettre, ce propos, n'ont pas été les seuls à Paris.

Le plus surprenant, peut-être, en lui, n'était-ce pas quelque chose comme ce que déforme malheureusement le mot mal sonnant d'*optimisme*, et qu'il faudrait alors indiquer par celui d'*espérance*, s'il n'était impropre aussi par un côté ? Mais enfin l'espérance, ne l'avait-il pas apprise à l'Église de sa jeunesse ? Quoi d'autre lui permettait d'écrire que la philosophie maintenant se sentait chez elle partout, que la « vie la plus immédiate » était devenue « philosophique » — ou que « l'homme qui est admirable (...) c'est (l'homme moderne) qui, installé dans son corps fragile, dans un langage qui a déjà tant parlé, dans une histoire titubante, se rassemble et se met à voir, à comprendre, à signifier » ? Il semblait y avoir pour lui d'autres points de parenté entre le philosophe et l'homme chrétien, au moins celui-ci : une sorte d'inaptitude à l'engagement massif. « Claudel et Rivière disaient justement que le chrétien gêne les pouvoirs établis, parce qu'il est toujours ailleurs et qu'ils ne sont pas sûrs de lui. Mais pour la même raison, il inquiète les révolutionnaires : ils ne le sentent jamais tout à fait avec eux. Il est un mauvais conservateur et un révolutionnaire peu sûr ». Or, de son côté, « le philosophe est un étranger dans cette mêlée fraternelle. Même s'il n'a jamais trahi, on sent, à sa manière d'être fidèle, qu'il pourrait trahir; il ne prend pas part comme les

autres; il manque à son assentiment quelque chose de massif et de charnel... Il n'est pas tout à fait un être réel ». D'où chez lui cette réserve, cette vigilance à la fois souriante et sérieuse, « ce secret d'être, dans le même temps, ironique et grave, libre et fidèle », qu'il prête à Montaigne, et qui lui convient. Par sa méditation familière de la structure perspectiviste de notre existence, de la relativité du point de vue, par l'ascèse inlassable donc de *changer de place* pour se mettre à celle d'autrui, il était préservé de l'exorbitante prétention de l'intellectuel : il n'inventait pas à chaque instant comme *évidentes* des solutions *radicales* à imposer au monde comme s'il ne tenait qu'à la sottise du politique que l'ordre paisible de la Raison Universelle ne régnât pas déjà. Pour sa part, il semblait avoir congédié, assez seul en cela parmi ses pairs, le stratège de bistrot qui s'agite en tout philosophe. Non qu'il fût sceptique; mais la relativité qu'il réfléchissait avait la forme de la relation qui est relative non à un absolu hors du monde, mais à un pôle de *sens* qui se cherche en avant de nous, horizon de notre temps, projet, dans l'Histoire. Il était « de gauche » par la tolérance, non par le fanatisme — car il y a deux gauches. Il se gardait par nature de ce ton implacable du « bon raisonnement qui offense », comme dit Stendhal, et dont l'assènement rejette l'autre à la colère; le ton de son discours, plutôt, persuasif et imagé, était entraînant, pédagogique, au point de donner à penser aux intelligents, qu'il ne rebutait pas par le tranchant ni l'ésotérique, qu'ils avaient à devenir attentifs, précautionneux, problématiques, soupçonneux de leur propre insuffisance — avec le risque de leur prêter à croire, parce qu'ils n'avaient pas de mal à le dire, qu'ils étaient de plain-pied avec le plus difficile; et, bref, ne pouvant éviter le malentendu d'une audience grandissante sur le « public éclairé » : par où il ressemblait à Bergson, plus profondément que par le Collège de France ou la critique antipsychologiste.

Il parlait en effet comme personne ce style métaphorique, animé, du discours philosophique contemporain, celui d'une pensée dynamique consciente de son rythme, en qui les termes d'opérations concrètes *(intégrer, réduire, déployer, évacuer, déniveler, faire l'économie de, récupérer, niveau, hausse, visée, etc.)* font paraître la tactique de la méthode à fleur de phrase.

Cette allure convaincante, sans doute ne fait-elle qu'un avec ce qu'il ne faudrait peut-être pas hésiter à appeler sa faiblesse — qui n'est pas tant la sienne propre que celle de la philosophie traditionnelle aujourd'hui, dans la mesure où elle semble ne pouvoir échapper à l'*élégance;* inoffensive malgré son désespoir même de l'être, vouée à changer tout ce qu'elle touche en sens, tandis que le non-sens n'en continue pas moins à monter; condamnée du coup à désirer passer par la politique, c'est-à-dire par la violence et la contingence, autrement dit par son

envers, pour son plus cher projet : transformer le monde. D'où le caractère de jeu de toute dissertation, tournoi de vérités pathétiques mais à statut d'images, et cet effort pour dramatiser le langage à proportion même de son inévitable et exaspérant retrait à l'écart du drame réel de l'histoire que, lucide, il voudrait saisir; la réflexion, *planquée* malgré elle, dans son plus grand élan pour participer et risquer, demeure étrangère par destin aux désastres réels; elle se superpose mais ne se substitue pas au désordre, elle est étrangère à cette « histoire des nécessités où l'âme n'a point de part », comme dit Schiller; et la « réalité », qui retombe sans cesse de son côté, refuse de se reconnaître dans la réflexion même qui désire le plus passionnément lui être fidèle...

S'il eut des mots malheureux, comme « Il n'y a pas d'homme intérieur », le développement de son œuvre venait les corriger.

MICHEL DEGUY

*
* *

LES ESSAIS

BALZAC : *Correspondance.* Tome Ier : 1809 à juin 1832. Textes réunis par Roger Pierrot (Garnier).

Le vrai Plutarque, ce sont les lettres qu'un homme a écrites. Il s'y montre encore lors même qu'il s'y cache. Il a beau changer de style, selon qu'il s'agit d'une maîtresse ou d'un libraire, d'un étranger ou d'un ami, d'intention en distraction, de coup de tête en coup de pinceau, l'encre a bien gardé la marque de l'ouvrier.

Balzac ici vous est rendu, par le zèle de Roger Pierrot, jusque dans ces menuailles qu'un lecteur savoure comme une confidence. Le premier volume de l'édition qu'entreprend Garnier, nous conduit, parmi sept cents pages, d'un enfant de dix ans à un auteur de trente-trois ans.

« Ma chère maman, je n'oublie pas de me frotter les dents avec mon mouchoir ». Ce fut ainsi que le lion commença par être un chat.

On sait que Balzac a plus d'âme que de traits, plus de physionomie que de visage. L'argile est épaisse et le potier pesant; la phrase, qui vise à l'élégance, ne parvient qu'à danser comme un philosophe. La langue n'est pas belle. Il manque un dieu à ces gros bataillons. Mais l'imagination de l'auteur efface les faiblesses de l'écrivain. L'œil est si content que l'oreille oublie

d'être blessée. C'est ainsi que les amants, ravis dans un regard, n'écoutent enfin que ce qu'ils voient.

Dans cette correspondance même, d'où sont absents les charmes du roman, l'admirable charlatan que fut Balzac suffit presque à nous éblouir. La faconde touche de si près à la réflexion et la fluxion à un air de flûte que nous cessons de nous étonner des bonnes fortunes de cette large panse. Il y a une séduction du cyclope et Polyphème n'est pas forcément le cocu de Galatée. J'observe toutefois que Balzac était alléché par le fruit mûr. Il aimait à trouver dans une femme la fable qu'y avaient laissée d'autres hommes. Il couchait avec les romans déjà faits et qu'il voulait faire.

Car ce qui frappe, dans ce continuel orage où le cœur est inséparable de l'argent, c'est la fureur précoce de l'ambition. Balzac n'était pas né pour écrire, il était né pour se faire un nom. Il fallait, par quelque moyen que ce fût, violer la gloire. On n'imagine Voltaire que la plume à la main et cette prodigieuse abondance est une prodigieuse excellence. Le moindre billet de Voltaire n'appartient qu'à lui. Or il n'est pas une lettre de Balzac qui ne soit inférieure, pour le tour et pour la rareté, aux réponses de Latouche, dans ce recueil-ci. Il me semble que, dans Balzac, le talent littéraire fut un effort de bruit et un triomphe d'application. Par bonheur, le roman est, de tous les genres, celui où la grâce du style est le moins indispensable. Louis Lambert, où Balzac est réduit à Balzac, est un ouvrage médiocre. Au contraire, le meilleur Rousseau, le meilleur Constant, le meilleur Chateaubriand, sont cloués à leur personne. J'en conclus que les gens singuliers se racontent bien. Le génie de l'expression dépend d'une manière de sentir qui leur est particulière. Saint-Simon, par exemple, est d'abord Saint-Simon et la peinture le peintre. Mais le don romanesque est une vertu indienne qui voyage de corps en corps. Balzac marche dans les souliers de ses personnages. On voit tout ce que l'auteur y gagne et tout ce qu'y perd l'écrivain.

ROGER JUDRIN

RENÉ GIRARD : *Mensonge romantique et Vérité romanesque* (Grasset).

René Girard entend dissiper une illusion tenace. Je désire ce fruit, cette fleur, cette femme. Je ne mets pas en doute la spontanéité du mouvement qui me porte vers l'objet ou la personne convoitée. Attention ! dit Girard, regardez bien, votre choix est toujours, plus ou moins consciemment, déterminé par un tiers sans qui votre désir n'aurait ni existence

ni force. Une passion exige un rival. La haine ou l'admiration que je lui porte alimente son dynamisme. Supprimons-le. Fleurs, femmes et fruits n'ont plus d'attrait, l'existence même n'a plus de sens, car la relation avec autrui s'effondre.

On comprend l'importance de cette théorie des passions pour la littérature. Si l'ensemble des démarches humaines, envie, jalousie, haine, admiration, obéit à ce mécanisme, le « médiateur du désir » est la clef de l'univers romanesque.

Il s'agit donc de reprendre l'histoire du roman, d'étudier ses œuvres maîtresses. Si partout nous découvrons ce médiateur, le désir « triangulaire » est une forme universelle, une loi psychologique. Le prestige du roman s'en trouve rehaussé puisqu'il devient le mode privilégié de dévoilement d'une vérité intéressant la condition humaine, dévoilement auquel tous les grands écrivains participent si chacune de leurs œuvres ne fait que reprendre, dans un contexte socio-historique particulier, le schème immuable et fondamental.

Girard cite une notation curieuse de Proust dans *Contre Sainte-Beuve*. Toutes les œuvres de Dostoïevsky et de Flaubert pourraient s'intituler : *Crime et Châtiment*. Proust écrit, parodiant la pensée de Pascal sur l'aventure de l'intelligence : « Tous les écrivains se rejoignent par certains points et sont comme les différents moments, contradictoires parfois, d'un seul homme de génie. »

L'auteur entreprend de mettre en lumière cette unité par l'examen critique des chefs-d'œuvre depuis *Don Quichotte* jusqu'à la *Recherche du Temps perdu*.

On peut regretter que le plan adopté ne soit pas plus clair. La thèse se trouvant posée au départ, René Girard explore le monde du roman en fonction de sa triade, allant et venant d'une œuvre à l'autre à la manière du musicien qui enrichit progressivement un thème à partir de la cellule initiale. Mais le langage musical n'est pas celui des mots, la variation devient parfois redite, le thème se trouve affaibli loin d'être renforcé. Le projet est toutefois passionnant, les analyses subtiles et l'érudition sans défaut.

La démonstration commence et finit par Don Quichotte, ancêtre du roman européen. Le Chevalier à la Triste Figure, longtemps considéré comme le type du héros romantique, obéit à la loi du désir selon l'autre. Le médiateur est ici un modèle imaginaire, « interne », le fameux Amadis de Gaule, le chevalier errant parfait. Nous sommes en présence d'une forme de médiation supérieure, celle qu'on trouve dans l'*Imitation de Jésus-Christ*. Les aventures du héros apparaissent donc comme les moments douloureux d'un destin. Toutefois ce calvaire est salvateur. Au terme de ses périgrinations, le Chevalier de la Manche prend en effet conscience du cercle infernal dans lequel nous entraîne le « médiateur », laissant

deviner du même coup l'arrière-pensée métaphysique de Girard.

Si nous ne pouvons nous passer d'un tiers pour désirer c'est que l'essence du désir est orgueil. Nous rêvons d'égaler le modèle, l'admiration que nous lui portons est au fond haine jalouse. Nous sommes attachés à lui comme la victime au bourreau. La description rejoint ici souvent celle de la conscience malheureuse de Hegel. Girard n'a alors pas de peine à trouver chez Proust et Dostoïevsky d'innombrables exemples de l'enfer du désir : « Il nous arriverait, si nous savions mieux analyser nos amours, de voir que souvent les femmes ne nous plaisent qu'à cause du contrepoids d'hommes à qui nous avons à les disputer bien que nous souffrions jusqu'à mourir d'avoir à les leur disputer », dit Proust dans *la Prisonnière*. L' « éternel mari », Pavel Pavlevitch, a besoin de la présence torturante du rival et va, dans une scène fameuse, après avoir été près de le tuer, jusqu'à le soigner avec dévotion. Le héros du « sous-sol » ne peut s'empêcher d'assister au banquet Zverkov dont on a cherché à l'exclure et où il s'humilie frénétiquement[1].

La pensée de Girard n'est, toutefois, ni hégélienne ni existentielle. Le Don Quichotte propose une solution au mal ontologique : l'humilité et le renoncement. « J'abhorre Amadis de Gaule et l'infini bataillon de sa race », s'exclame-t-il sur son lit de mort, et René Girard ajoute : « En renonçant à la divinité, le héros renonce à l'esclavage. »

A ce point, au terme d'un chapitre assez ambigu, la vérité romanesque fait songer à la conversion selon Malebranche. La volonté, obscurcie par le péché originel, est devenue concupiscence, se porte vers de faux biens. Qu'elle retrouve l'humilité innocente de la créature devant son Créateur et le désir se change en foi. Don Quichotte ferme les yeux sur le contentement intellectuel qui naît de la prise de conscience de l'ordre universel. René Girard présente son livre comme une illustration de la pensée de Scheler : « L'homme possède ou un Dieu ou une idole. » La leçon inscrite dans l'histoire du désir triangulaire et de ses incarnations romanesques, serait-elle qu'il faut briser les unes et retrouver l'autre ?

Cet optimisme laisse sceptique.

ROBERT ANDRÉ

MARIE-JEANNE DURRY : *L'Univers de Giraudoux* (Mercure de France).

Voici le livre du souvenir. Il ne semble pas que Marie-Jeanne Durry ait jamais approché l'homme Giraudoux, dont l'œuvre lui est pourtant plus familière qu'à tel qui se flattait de l'em-

1. *Mémoires Écrits dans un Souterrain.*

mener souper ou de le visiter dans son bureau du quai d'Orsay. Livre du souvenir d'un lecteur fidèle et inquiet. Que reste-t-il de tant de grâces et de chatoiements ? Quand s'évapore la rosée, l'herbe ternit. Inquiétude et doutes salutaires : il n'y a pas si longtemps, le prestige de « l'éternel enchanteur », du « prince de la jeunesse » était trop peu contesté pour que les esprits méfiants ne s'interrogent sur les charmes de Suzanne et la vérité de Siegfried. Mais aujourd'hui Giraudoux s'éloigne et ces mêmes esprits, invités à d'autres admirations, se demandent si tous ces cannas, ces iris, ces pivoines poussés sur le terreau de l'après-guerre auront la vie plus dure qu'Églantine. « Il y a entre eux (les personnages de Giraudoux) et la vie, tout l'écran de la culture », écrit Marie-Jeanne Durry et l'on pourrait répliquer que les fleurs artificielles fanent moins vite que leurs sœurs des champs. Le goût du raffinement, du marivaudage, de la métaphore, de l'antithèse et du paradoxe, est-il compatible avec la tentation de la facilité ? Marie-Jeanne Durry l'affirme : « On l'accuse de recherche. Il ne la recherchait pas, il la trouvait : c'est elle, chez lui, qui était spontanée. Il aurait pu, en cherchant, trouver la simplicité. Il n'a pas pris la voie étroite. Il faisait du Giraudoux, il n'a pas fait Giraudoux ». Mais ne peut-on admettre que cette agilité devant la page blanche procède d'une longue élaboration antérieure, que *Bella* ou *Elpénor* ne furent point bâclés, mais, au contraire, rédigés, raturés, enfin calligraphiés en pensée, avant d'être jetés sur le papier par une main qui se donnait les apparences de la désinvolture ? Coquetterie, pudeur ? Ces deux qualités se font volontiers complices, quand on a su prendre ses limites et quand on sait que le chef-d'œuvre sacrifie couramment l'écrivain appliqué au virtuose insolent.

Brillantes digressions d'un bavard supérieur : ainsi apparaît, en définitive, l'œuvre de Giraudoux au regard de Marie-Jeanne Durry. Et il est vrai qu'une part importante de cette œuvre relève d'une telle condamnation. Il est vrai que « Giraudoux représente le péché français de 1939 » (Drieu la Rochelle), et Marie-Jeanne Durry ne manque pas de le souligner. Il est encore vrai que Giraudoux « a côtoyé la grandeur » et qu'il ne l'atteint guère que pour la « fragmenter en détail ». Et pourtant telle réplique de *Siegfried* (« Ton chien t'attend, Jacques ! ») n'évoque-t-elle pas aussi sûrement le mystère des deux infinis que telle strophe d'Hugo ou de Claudel ? Et pourtant cet esthète à monocle, qui partait en guerre avec La Bruyère ou Fontenelle dans sa musette, n'a-t-il pas mieux exprimé la tragédie du combat et de la mort que tous les chroniqueurs et romanciers réalistes ? Et pourtant ne doit-on saluer, en certaines pages de Giraudoux, « l'apparition attardée, composée, froide, mais indéniable, de celui qui ne mélange pas, qui ne bégaye pas, qui ne transige pas et ne cille pas » ? Ainsi s'exprime-t-il lui-même, à propos de

Racine et de Laclos, et Marie-Jeanne Durry a raison d'affirmer que le texte de Giraudoux sur Racine « est une victoire »; peut-être eût-elle dû préciser : une des plus belles victoires qu'ait jamais remportées l'intelligence humaine. Pour cette victoire et pour quelques autres, nous osons croire que la mort de Jean Giraudoux n'aura pas lieu. Marie-Jeanne Durry, qui ne partage point notre confiance, clôt son étude d'un point d'interrogation. Si l'œuvre de Giraudoux doit périr, ce sera à la manière des civilisations. Sans doute son éclat a-t-il faibli; non qu'il soit près de s'éteindre, mais, comme l'écrivait Gautier de Vigny, parce qu'il est semblable à celui « de ces nébuleuses gouttes de lait, sur le sein bleu du ciel, qui brillent moins que les autres étoiles, parce qu'elles sont placées plus haut et plus loin. »

WILLY DE SPENS

* * *

LE ROMAN

MARCEL JOUHANDEAU : *L'École des Filles* (Gallimard).

Une curieuse succession de moments de flegme appliqué et de moments d'émotion inquiète, quelquefois éperdue : n'est-ce pas dans ces mouvements de l'attention à la sensibilité, que se crée le ton particulier à Jouhandeau? Tantôt il s'est mis hors de lui-même pour n'être plus qu'un regard vierge, et tantôt, traversé par la lueur de sa découverte, il est pris de dépit, de pitié, de remords, d'enthousiasme, il souffre mais : « Pour moi qui me sens quotidiennement broyé entre ces monstres, qu'importe que j'aie souffert, si je vois plus clair dans leur âme, si je les connais mieux toutes les deux. » Toujours, domine, chez lui, le désir violent de pénétrer le plus loin dans les êtres. Il supporte beaucoup d'Élise, parce qu'elle est un abîme sans fond à explorer, et de même pour Céline de qui il a tiré la plus grande partie de ce livre.

C'est un portrait minutieux et fouillé de la petite fille, confiée par l'Assistance à Élise et à lui, que dessine Jouhandeau, avec son habituelle pénétration et son attentive sollicitude. Ce livre est parmi les plus vivants et les plus profonds de ce grand écrivain, qui a prouvé, une nouvelle fois, qu'un regard aigu peut encore percer des obscurités humaines. Dans cet art de noter, à la spontanéité de tous les menus traits, se joignent des remarques et des réflexions qui sont d'un moraliste. Certes, ce moraliste laisse agir, sans retenue, son attention fort éveillée; et de la profondeur de son respect et de son admiration pour ce qui vit résulte une atmosphère d'étrangeté, qui est du réel à l'état natif.

Céline a été maltraitée par une mère ignoble. Avant d'être confiée aux Jouhandeau, elle a passé dans plusieurs maisons. « Sa vivacité qu'elle interrompt tout d'un coup pour se figer dans une attitude méditative intrigue. Sa tournure d'esprit est personnelle, singulière, son vocabulaire particulièrement riche. Il me semble que Céline doit tout cela à l'expérience du malheur... » Tout de suite, Céline tombe sous l'empire d'Élise qui la menace, à la moindre faute, de la rendre à l'Assistance. Elle admire cette Mémé implacable et fantasque, qui casse ses jouets, les jette par la fenêtre, qui l'oblige à lui servir de bonne et de femme de chambre, qui lui taille des robes ridicules dans des frusques. Les vols de Céline, que Marcel pardonne et tâche de dissimuler à sa redoutable épouse, la doctoresse les explique par le sentiment d'une sorte de restitution. « Elle se rembourse. Elle raisonne ainsi en effet : ma marraine touche dix mille francs par mois pour m'habiller et ne m'habille pas. C'est elle qui détourne à son profit un budget qui est le mien, j'ai donc parfaitement le droit... ».

Ces fluctuations, ces jeux, ces feintes de la jalousie, du ressentiment et de l'affection, l'on admire comment Jouhandeau les a décrites, à petites touches légères, fines, frémissantes.

ANDRÉ MIGUEL.

CLAUDE MAURIAC : *La Marquise sortit à cinq Heures* (Albin Michel).

Le temps coule et les êtres sont éphémères. Il nous arrive même de penser que c'est parce qu'il passe que nous mourons. Le dernier roman de Claude Mauriac détruit le sentiment de cette causalité et, plus encore, son terme initial : à lire *La Marquise sortit à cinq Heures*, qui pourtant illustre la précarité de la condition humaine, on découvre et on éprouve que le temps ne passe pas. L'originalité et la force du livre viennent de ce paradoxe, de cette gageure tenus trois cents pages durant. L'illusion qu'il dispense est totale. Nous en verrons les causes. S'il suffit d'aller jusqu'au bout de ces trois cents pages pour, rendus à nous-mêmes, connaître autrement que nous sommes mortels, il faut tourner la dernière page pour reconnaître que le temps passe : par exemple, ces trois heures de lecture pendant lesquelles *La Marquise...* nous a tenus.

Où ? Au carrefour de Buci, c'est-à-dire à cent pas du métro Odéon, l'embranchement où se rejoignent les rues de l'Ancienne Comédie, Saint-André-des-Arts, Dauphine, Mazarine, Buci. Il n'est d'autre cadre au roman que celui-là et voyez comme il observe tout de même l'unité de temps : la marquise sort à

cinq heures ; à six, elle se rend chez son coiffeur pour se faire « raser » (comme elle dit, curieusement). Nous en sommes aux dernières pages.

Tout se passe comme si Mauriac avait voulu piéger le temps en amenuisant et l'espace et le temps. Une heure, et nous connaissons tout ce que l'encre et l'imprimerie ont conservé sur le Carrefour de Buci. Autographes, rapports de police et municipaux, actes notariés, chartes, le *Dit des Rues de Paris* dans sa version de 1280, ouvrages qui vont du *Journal* de Pierre de l'Estoile aux souvenirs d'André Salmon en passant par ceux d'Apollinaire et de Léon-Paul Fargue : de cette masse de papiers, Mauriac extrait les citations qui, par deux lignes ou sur trois pages, font revivre (*réactualisent*, comme dit, hélas, le romancier) monuments, maisons, personnages et la piétaille des rues.

Pourquoi ce pillage ? Pourquoi l'insertion de ces documents en quelque sorte bruts ? C'est qu'il s'agit de rendre « le pullulement des innombrables minutes écoulées », vivre le passé comme un présent. La connaissance de son passé, livrée par les écrits, ne saurait, cependant, « épuiser la réalité » de ce microcosme : le Carrefour de Buci. « En dépit des chroniqueurs qui en ont noté ici et là quelques détails de hasard et malgré les documents souvent inédits que je découvre ou recueille, l'essentiel m'échapperait de cette vie quotidienne des *autrefois* parisiens. Celle-là même qui correspondait, chaque fin d'après-midi de chaque année à la même époque, au spectacle que j'ai en ce moment sous les yeux ». Il faut que l'œil d'un observateur enregistre le spectacle du carrefour et que se déclenche la toute-puissante rêverie qui, forçant portes et murs, forçant les consciences, livre le mystère des chambres et des êtres.

Voilà pourquoi une heure durant le romancier Carnéjoux et M. Desprez, le marchand d'autographes restent à leur balcon respectif. « Il suffit de mon affût à ce balcon pour qu'ils surgissent du néant, toute durée effacée, le temps ne coulant plus, n'existant plus, mais seulement cette simultanéité prodigieuse offrant au regard de Dieu l'univers entier et au mien ce petit endroit du monde ». Rien de l'activité du carrefour ne leur échappe et ce qu'ils ne voient pas, ils l'imaginent.

Que voient-ils ? Des gens, passants par dizaines et dizaines, qui se croisent, s'entrecroisent et composent le plus vif des ballets. Chacun a ses intérêts, ses hantises dont il s'entretient s'il est seul (d'où les monologues intérieurs), dont il entretient, à l'occasion, les autres (d'où les dialogues). Citations, monologues, dialogues informent le roman. Par souci de vraisemblance, c'est-à-dire du réel et du vrai, Mauriac fait de ses personnages des types : une ménagère s'exprime comme nous savons à peu près que la ménagère toujours s'exprime et de même le touriste ou l'ouvrier militant. Ce même souci le retient d'intervenir, c'est-à-dire d'organiser : l'univers mental des

personnages est rendu dans son désordre. Pour cette raison encore, le romancier tente de se déplacer et dissimuler : il ne veut pas être en présence de son roman comme un peintre en face de son tableau, qui ne peut s'intégrer à la toile. L'écrivain Carnéjoux rêve d'un livre qui sera justement celui que nous lisons, *La Marquise sortit à cinq Heures*. Il pense au roman et, le pensant, le fait. Par exemple, il imagine de mettre dans cet ouvrage futur « quelque bonhomme passionné du vieux Paris ». Ce bonhomme, nous le voyons : M. Desprez, le marchand d'autographes. Et, à la fin, Claude Mauriac lui-même révèle son nom : Bertrand Carnéjoux. Le romancier s'est fait personnage.

D'où cette impression que le temps ne passe pas? Elle est due à la présence de détails inamovibles : un petit garçon sur le trottoir, une borne, le sillage d'un avion dans le ciel, une phrase de journal; ils semblent tels qu'en eux-mêmes l'éternité les change. Voyez cet adolescent qui vient d'acheter un livre d'Apollinaire. On le quitte. Cinquante pages plus loin, on le retrouve, en train de poursuivre ce geste : ou s'il ne faisait que *toujours le commencer?*

Un personnage prend conscience de la difficulté que l'on éprouve sitôt que l'on veut nier le temps : vivre le passé comme un présent est relativement facile, mais le présent comme passé? Certes, le temps véritablement existe. Aussi bien Mauriac n'a-t-il voulu qu'entretenir une illusion. Il choisit, pour ce faire, des équivalences dans le temps, des répétitions propres à la soutenir : le personnage qui parle en ce printemps 1961 ne diffère en rien de celui dont tel manuscrit du XIII^e^ siècle révèle les propos : les gestes sont les mêmes, et le ton et les attitudes. Mauriac juxtapose des dits qui, à six siècles d'écart, nous semblent prononcés par une même personne. De là ce sentiment que le temps ne passe pas.

Peut-être à présent pouvons-nous mieux comprendre le paradoxe que nous mettions en évidence, au début de cette note : si le temps ne passe pas, le résultat n'est pas que les êtres sont éternels, mais le contraire : éphémères, interchangeables. Le temps qui fait la mort fait aussi le plus personnel et le plus original de la vie humaine. S'il n'existe pas, alors tout n'est que répétitions, similitudes, le 20 janvier 1961 vaut le 11 juillet 1750 et on ne torture pas autrement, ni mieux ni plus mal, en 1960 qu'en 1588. Heureux mortels que nous sommes! On le voit, c'est une idée du temps qui commande la structure romanesque de *La Marquise sortit à cinq Heures*. « Paris change de maisons, comme nous de peau, en restant semblable à ce qu'il fut, à ce que nous fûmes toujours. Événements qui passent, hommes qui trépassent sont les illusoires jalons d'une durée étale... »

YVES BERGER

CHRISTIANE ROCHEFORT : *Les petits Enfants du Siècle.* (Grasset).

Zazie, sans Queneau, du berceau à la salle des mariages. Jeanne d'Arc des H.L.M., Josyane dit *je.* Elle le peut : l'auteur qui est derrière elle est une femme.

Le chef de la famille Rouvier a pour état d'empoter de la moutarde. Par la force des lois, l'augmentation des naissances représente une accession possible à une certaine prospérité. L'offre est tentante; et il n'est que de consulter les tarifs pour comprendre que des jumeaux représentent — au choix — frigidaire ou machine à laver. A ce train, la génitrice est fatiguée, mais là encore la nature pourvoit à ses besoins en lui fournissant une domestique : la fille aînée. A dix ans, Josyane est déjà « une vraie petite maman »; à onze ans, une enfant qui n'a jamais connu de caresses découvre la tendresse dans la première marque de volupté. Par chance, l'initiateur est un maçon italien qui parle de sa vigne sur la colline et se souvient suffisamment de la Madone pour ne pas se conduire en criminel. L'adolescence commence à quatorze ans sur les scooters, et les leçons d'amour, au cours de ce que l'on appelle toujours des « parties de campagne », rapides et nigaudes du fait même des professeurs. Ils ont l'âge de leurs élèves. Celui qui pourrait être votre père, embrouillé dans ses remords, n'a pour lui que d'être un vrai homme avec le poids de son corps. A force d'être banalisée, l'expérience rend le rêve plus exigeant. Ces plaisirs... que l'on appelle physiques, comme disait Colette, que seraient-ils sans une idée? Le souvenir de Guido prend la forme entêtante de la passion. Mais, un jour, Josyane rencontre Philippe. Tremblants, rien qu'à se tenir par la main, c'est l'amour (ils se marieront) et un miracle, en somme, au sein d'une telle fournaise, dans une telle pâteuse tristesse.

Réquisitoire? Contre quoi? Les taudis avaient leur horreur et leur beauté, les grands blocs qui se balancent dans le vent d'est aux portes de la ville ont leur beauté et leur horreur. Que la narratrice, Josyane, soit sensible à l'une et à l'autre, est l'argument, bien suffisant, du récit.

Le bonheur automatique a remplacé la poule-au-pot. Bon. Il n'y a jamais de changements que dans les styles. Que celui-ci plaise ou déplaise, il existe; chaque époque a ses chants et a droit à ses poètes. Ces microcosmes dans leurs citadelles de béton sont au diable et autrement fermés que le salon de la marquise. Christiane Rochefort perce les murailles d'un œil de caméra et avec une puissance de magnétophone. Machine enregistreuse de précision, elle ne démolit ni n'altère. Ce n'est plus du roman, mais pas uniquement du reportage, l'auteur fait corps. La verve et le cœur de Josyane lui appartiennent, et son langage.

La source de vie du langage est dans le peuple. Sans lui, les mots deviendraient morts dans les pages des dictionnaires. Les grammairiens n'ont pas le droit de pousser des cris; sur quoi opéreraient-ils si on ne leur fournissait de la chair fraîche? En voici.

Le langage parlé est celui des petits enfants du siècle, le nôtre. Dans ce style, certains morceaux « de bravoure », la brève rencontre avec Guido, les vacances, sont de la poésie à chaud.

ELISABETH PORQUEROL

FRANÇOISE MALLET-JORIS : *Les Personnages* (Julliard).

Le nouveau roman consiste à donner à la construction le pas sur la langue, à faire surgir le sens du sein d'un non-sens intelligent, à noyer d'une brume bouddhiste les pics abrupts d'une littérature sauvage. Il est par rapport à ses antécédents ce que les mots-croisés sont par rapport à une légende. Nous avons tous pâli sur des thèmes et des exercices d'analyse, il nous en est venu un certain goût de l'effort intellectuel. Dans la grisaille étincelante de nos plaisirs, de nos déesses et de nos femmes, il nous vient quelquefois la nostalgie d'un labeur obscur, ennuyeux, complexe, et dont nous n'apercevons ni l'utilité ni l'intérêt. Nous voudrions rejoindre les grands chagrins de nos enfances, les mauvaises notes, les calculs faux, les devoirs ratés, les narrations incomprises, les textes malcongrus que les versions latines arrachaient à nos sueurs et nos larmes. Nous voudrions quitter les mondes plats des rapports administratifs et des conversations familiales. Nous sommes si intelligents que, pareils aux alpinistes, nous tendons aux seules difficultés nos piolets et nos cordes. Nous n'aimons plus que ce que nous ne comprenons qu'à moitié. Proust est trop clair, Gide construit trop bien, Sartre pense. Donnez-nous d'être obscur, prisonnier du verbe, désarticulé. Soyons ce mauvais élève qui vit dans le monde corrompu des contresens et des cornues explosées.

Françoise Mallet-Joris se lance dans le nouveau roman avec l'impétuosité des néophytes. *Les Personnages* sont un décor. Et quel! Voici une scène de cinéma muet. Voici un journal d'écolière. Voici un cri. Voici un extrait, comme dans *Degrés*. Voici un dialogue. Voici une toile restaurée à grand-peine, figurative et ombreuse. Il semble que l'univers des *Personnages* soit peuplé d'hommes, de femmes et de rois. C'est une erreur. Il est peuplé d'objets transparents, à travers quoi les personnages se réfractent. Comme un souvenir est ce hublot par où nous redeviennent présents les événements morts. Comme un

rideau moiré est ce filtre à travers quoi le monde frappe, si lumineux et si doux.

C'est dire que le nouveau roman de Mallet-Joris est difficile. Il ne l'est pas par sa structure ou, comme on dit, *facticité*. Mais comme un texte de Sénèque, en soi limpide, devient, si nous le regardons à travers les loupes déformantes des devoirs d'élève, tantôt conte biscornu et charmant, tantôt monologue intérieur d'un loufoque, bataille d'ombres, cadavre exquis, songe d'un juré ivre — alors qu'il s'agissait, tout bonnement, des mérites cruels d'un gladiateur adolescent — ainsi *Les Personnages*. Françoise Mallet-Joris a décidé d'offrir une vingtaine de versions malhabiles d'un texte puéril et honnête. C'est charmant, bariolé, gentiment absurde, plein de noblesse et de rêve. La philologie fausse des enfants peut donner lieu à plus de passion et de pittoresque que la vaine science de l'adulte, qui ne reçoit Sénèque que pour nous le restituer plus Sénèque que jamais.

Roman passionnant, si l'on aime les jeux patients et gratuits où excellent les cancres.

JEAN-PAUL WEBER

*
* *

LETTRES ÉTRANGÈRES

ZEAMI : *La Tradition secrète du Nô,* suivi de *Une Journée de Nô,* traduction et commentaires de René Sieffert (Gallimard).

Il serait certes abusif de déclarer que l'Orient est à l'ordre du jour. Il y a longtemps qu'une curiosité sympathique pour les cultures chinoise, indienne et japonaise, se manifeste dans tous les milieux, mais elle est aujourd'hui plus exigeante qu'autrefois. L'engouement n'était pas toujours bon conseiller. Bien des livres paraissaient qui répandaient des notions séduisantes et fausses. Une entreprise comme *Connaissance de l'Orient* nous rend le très grand service de présenter en français des œuvres remarquables permettant de préciser les idées, de comprendre, sinon d'accepter, des formes de pensée très éloignées des nôtres, et d'esquiver les pièges tendus par un charlatanisme si puissant sur l'imagination avide des snobs. Le volume dont il s'agit ici remplit admirablement cette fonction. René Sieffert a présenté et traduit quelques traités

du fameux acteur et compositeur japonais de *nô* Zeami, sorte de Léonard de Vinci du spectacle, qui vécut au XIVe siècle. Les écrits de Zeami avaient disparu depuis très longtemps lorsqu'on en découvrit seize en 1909. Vingt-trois traités ont été aujourd'hui publiés. Grâce à un choix judicieux, précédé d'une étude très dense et illustrée par la traduction de cinq *nô* séparés par des interludes comiques ou *kyôgen* dont l'ensemble constitue une journée de *nô*, nous pouvons enfin, avec l'aide des travaux de Noël Péri et de G. Renondeau, prendre une vue générale de ce genre théâtral qui nous a tant intrigués et déroutés en 1597 au Théâtre des Nations.

Il ne saurait être question de résumer, même brièvement, des textes aussi riches. Les quelques réflexions qui suivent ont simplement pour but de signaler l'importance capitale de ces traités d'esthétique dont les principes possèdent une valeur universelle, car ces recettes très techniques sur le métier d'acteur reposent sur une doctrine dont on peut voir l'application, l'analogie et l'illustration dans les chefs-d'œuvre de tous les arts. Mais il faut d'abord essayer de définir le *nô*, ce qui n'est pas facile; aucun genre littéraire qui nous soit familier ne lui correspond. C'est par essence un spectacle accompagné de danse et de chant, et reposant sur un texte conforme à quelques règles élémentaires de composition. R. Sieffert dénie avec insistance au *nô* tout caractère religieux et ésotérique, bien que le second personnage soit un moine, bien que beaucoup de *nô* roulent sur des thèmes bouddhiques. Son aspect liturgique est analogue à celui de tout spectacle d'une haute valeur spirituelle. Le *nô* se signale par l'économie de l'intrigue, des personnages, du décor. L'intrigue, contrairement à celle de nos spectacles lyriques, est à peine dramatique; elle commence quand toute action est terminée; on l'évoque plutôt qu'on ne la montre. Les personnages en fait se réduisent à un seul : le *shite* (celui qui agit, qui fait); un second personnage, généralement un moine, ne fait rien que mettre en mouvement le premier. Le décor, très schématique, est composé de stylisations et de symboles, mais la scène obéit à des règles d'architecture rituelles très précises. Quant à la musique, c'est un bruitage destiné à créer une atmosphère particulière, à exercer une influence presque hypnotique sur les spectateurs. La composition de la journée de *nô* épouse enfin un rythme savamment calculé, fondé sur le principe *jo*, *ha*, *kyû* : ouverture, développement, finale, dont le rôle est de ménager une gradation dans l'intérêt, dans la valeur et dans le charme. On pourrait, assure R. Sieffert, retrouver un rythme analogue dans les chefs-d'œuvre de tous les arts d'Occident.

La plupart des conseils de Zeami touchant l'art de l'acteur se ramènent à deux grands principes : celui de la convenance et celui de la stylisation. L'acteur doit savoir s'adapter à son

temps, à son public, à ses talents. Zeami établit avec une grande précision une échelle ou un dosage de rôles à jouer selon l'âge auquel parvient l'acteur. Faute de la respecter, on n'arrivera jamais à conquérir ce que Zeami appelle mystérieusement « la fleur suprême », notion impossible à définir évidemment, mais signe que l'art touche à sa perfection. Ce principe de la convenance est en accord avec cette révérence générale à l'égard de la nature, avec ce respect des lois naturelles qu'on remarque si souvent dans l'art extrême-oriental. Ce principe implique d'autre part connaissance de soi et des autres, vertus de modestie et d'humilité, à tel point qu'esthétique et éthique se confondent comme il arrive à toutes les époques de culture raffinée.

Le second principe, celui de la stylisation, exclut toute esthétique réaliste ou convulsive. Le mime n'a pas à imiter servilement, mais à suggérer par des raccourcis et des gestes symboliques le caractère du personnage et de l'action en jeu. On peut mimer des métiers et des personnages grossiers à condition de leur conférer par rythme et symbole une valeur esthétique. Cette prévention à l'égard de tout réalisme va si loin que, dans les rôles sans masque, il est recommandé de dépersonnaliser son visage et de mimer son personnage surtout par l'allure et le comportement. Les rôles de démon et de fou demandent qu'on les joue avec discrétion et mesure. Tout doit être mis en œuvre pour que se réalise un équilibre savant des contraires, un accord entre les principes fondamentaux du *yin* et du *yang*.

Arriver à faire naître « l'intérêt » par « l'insolite », « la fleur » par « le charme subtil », enchaîner les esprits et les cœurs, telle est la tâche du grand artiste. Il faut admirer dans les traités de Zeami l'art avec lequel il suggère ses secrets traditionnels. Aucune trace chez lui du pédant, ni du cuistre; pas de ton tranchant, mais beaucoup de prudence et de doigté, une sorte de conversation, bienveillante et tissée d'allusions, qui fait passer ainsi les plus hautes vérités. Ses écrits nous livrent en somme les formules d'un classicisme éternel assez souple pour s'adapter aux formes différentes de tous les arts de toutes les époques. On ne voit guère le moyen de transposer le genre du *nô* dans notre théâtre. Il est très ridicule, le peu que nous en avons dit suffit à le prouver, de vouloir à toute force déceler une influence du *nô* sur le tohu-bohu triomphal, baroque et mystique du *Soulier de Satin*, mais nous tenons dans ces traités et dans cet art une pierre de touche précieuse de l'élégance et de la vulgarité. La meilleure leçon qu'on en puisse tirer est que « la fleur » implique habileté technique, entraînement rigoureux, génie même, mais qu'elle apparaît seulement au terme d'un long exercice spirituel.

HENRY AMER

*
* *

LES ARTS

MATISSE (Musée des Arts décoratifs)

L'œuvre de Matisse, à ce dernier stade de son évolution, nous propose, avec celle de Picasso, un curieux parallèle. En possession tous deux d'une virtuosité graphique quasi monstrueuse — chez l'un à force de patience, chez l'autre de violence — ils illustrent, expliquent, aux pôles extrêmes d'une même esthétique, le rôle étonnant de l'arabesque décorative dans l'art moderne et jusque dans les manifestations les plus déconcertantes de la peinture actuelle. Picasso nous émeut souvent par sa tension constante vers le style et la pureté des formes, vers les lois de structure des masses et des ensembles monumentaux. Matisse trahit ces mêmes aspirations à la maîtrise, tendues vers une sorte de majesté décorative. Où se situe la faille tragique qui empêche Picasso de jamais refermer le cercle vertigineux où tourne son œuvre, Matisse de toucher à la plénitude et de s'intégrer à la grande tradition picturale ? Il semble que le génie plastique de Picasso, non plus que l'intelligence graphique de Matisse, n'aient pu se concilier jamais la couleur ni les pouvoirs de la matière, atteindre cet équilibre mystérieux de la forme avec la substance qui est la condition du grand style. C'est apparemment un jeu, pour Picasso, que de soumettre une même composition à des gammes totalement différentes. Matisse pratiquait ce même procédé; qu'on se souvienne de l'exposition inaugurale de la galerie Maeght en janvier 46, où certaines toiles de Matisse comptaient jusqu'à dix ou douze états, sans que l'on puisse parler d'esquisses. La virtuosité supplée à la nécessité profonde; elle agit, chez Picasso, comme un mécanisme ironique ou furieux qui multiplie la création; chez Matisse, elle épure, elle fait le vide.

Matisse, à l'égal encore de Picasso, est un cas étonnant de pragmatisme pictural. Parti dans le sillage des impressionnistes, son sens aigu de la synthèse décorative l'a éloigné de Cézanne en faveur de Gauguin et des nabis. Ses grandes compositions de 1907 à 1912 le révèlent en contact étroit avec Derain, Braque, Bonnard et Valadon. Mais le cubisme — qui fut la grande aventure spirituelle de l'art moderne et, depuis l'impressionnisme, le seul mouvement collectif qui ait déterminé un accent unanime, un style dont presque tous les peintres authentiques de ce temps furent marqués — a glissé sur lui. Sans doute est-ce en face du cubisme que Matisse, déjà en pleine possession de ses moyens, accuse le mieux ses manques profonds. Le

cubisme fondait ses aspirations à des voies nouvelles sur un retour à la concentration souveraine; l'élément personnel s'y est dépassé jusqu'à gagner — surtout chez Braque et Gleizes — le plan mystique et collectif. L'œuvre de Matisse s'annonçait déjà comme une expression individuelle de l'usure et de l'épuisement des moyens d'expression traditionnels. Proche d'un Marquet par les rapports raffinés de tons et la maigreur de la matière, il l'est plus encore de Dufy par le maniérisme décoratif; sa dernière technique de découpages rejoint l'esprit et l'aspect de certains collages et reliefs de Arp; mêmes formes arrondies, arrêtées dans leur contour, indéterminées dans leur poids; même arabesque froide et désensualisée. Il semble que Matisse ait ainsi réalisé son ambition suprême : supprimer toute sensation de résistance et d'effort. Il a tenté une ultime synthèse de la couleur, de la forme descriptive et de la ligne décorative. Il s'est efforcé visiblement de faire coexister son expérience des moyens traditionnels et son besoin de s'en libérer. Matisse a toujours considéré le dessin comme seul capable d'exprimer la forme; il lui a substitué cette rythmique linéaire qui joue sur des fonds neutres. Il a rompu totalement avec la touche qui, selon Focillon, « est le véritable contact entre l'inertie et l'action et, même quand elle est partout égale et invisible, une définition de la forme ». Aussi le malaise est-il manifeste. Ces variations savantes, ces constructions élégantes de lignes souples qui n'ouvrent et ne se ferment sur rien, perdent tout pouvoir d'expression du fait qu'elles veulent concilier la technique moderne du mobile et un dessin rigoureusement statique, servir deux idées : entraîner la forme dans un mouvement, la figer dans un espace mort.

Les décorations pour la chapelle de Vence — dont nous voyons ici les projets — marquent un des points culminants de Matisse, qui jamais n'a mieux défini son esthétique, jamais n'a plus subtilement joué de ses dons et jusque de ses manques. Après les églises d'Assy, des Breseux, de Monteils, la réalisation de Vence acquiert un sens, revêt une importance qui dépassent la personnalité même de Matisse. La décadence de l'art sacré, son esprit de raffinement qui se veut dépouillement, s'y trouvent incarnés avec une virtuosité, une élégance souveraines, presque angoissantes tant elles accusent le vide interne. Matisse — et avec lui Léger, Lurçat, Manessier, combien d'autres — ont contribué à couper l'art sacré de ses origines et traditions profondes en faisant de lui un principe d'individualisation. Albert Gleizes et Rouault — qui ne confondaient pas sujets d'inspiration et éléments de vocabulaire — auront été, en ce temps, les grandes occasions manquées de l'art sacré. N'est-ce pas Rouault, précisément, qui disait que pour se dépouiller, il fallait être riche?

JEAN REVOL

*
* *

LES REVUES, LES JOURNAUX

RENÉ-GUY CADOU

Voici dix ans que René-Guy Cadou est mort. POINTS ET CONTREPOINTS *(Mars-avril) donne un poème de lui, où l'on retrouve aussi bien le charme que les faiblesses de son œuvre :*

ALPHABET DE LA NUIT

O mort parle plus bas on pourrait nous entendre
Approche-toi encore et parle avec tes doigts
Le geste que tu fais dénoue les liens de cendres
Et ces larmes qui font la force de ma voix.

Je te reconnais bien. C'est ton même langage
Les mains que tu croisais sur le front de mon père
Pour toi j'ai délaissé les riches équipages
Et les grands chemins bleus sur le versant des mers.

Nous allons enlacés dans les brumes d'automne
Au fond des nues éteintes où tourne le poignard
Et jusqu'aux étangs noirs où ne viendra personne
O mort pressons le pas le ciel est en retard.

C'est à tous les amis que j'offre ma poitrine
A tous ceux qui font l'air et la bonne chaleur
Après ça laissez-moi rouler sous les collines
L'ombre des animaux ne m'a jamais fait peur.

Flamme qui me retiens je souffle ta lumière
Et ces joues colorées qui rallument ma faim
Je glisse lentement. C'est assez douces pierres
Soulevez mes poumons que je respire enfin.

Dans un « médaillon », Pierre Loubière écrit, à propos de ce poème :

Poésie sans artifice que la sienne, de « pleine poitrine », irriguée des rêves frustes et vivaces de la pleine terre. Poésie au lyrisme riche et généreux, naïf, parfois truculent, puisant à même une enfance et une vie campagnardes, des rythmes et des images aux résonances sans précédent dans nos lettres. « J'écris un poème quand le cœur me démange », déclarait-il dans l'*Anatomie poétique* de cette École de Rochefort-sur-Loire, qu'il anima pendant de trop brèves années au côté de Jean Bouhier.

C'est aussi à un « hommage à René-Guy Cadou » que les CAHIERS DE L'HERNE *consacrent leur premier numéro. Où Julien Lanoë, entre autres, écrit :*

René-Guy Cadou est né, est mort dans une maison d'école. Rien ne ressemble plus à un bateau désaffecté, transporté en pleine terre, que ces maisons que l'on visite le dimanche ou pendant les vacances, toutes bruissantes d'une jeunesse enfuie, épaves délabrées au bord d'un horizon bocager, prisonnières d'un village sévèrement groupé autour de son église : une apparence d'abandon et de renfermé tenue en échec par une odeur d'encre violette, de craie, de pommes mûres, un air de grève déserte attendant le retour de la marée... Les maisons d'écoles sont de vraies ruches à poésie : il y a en elles quelque chose d'étroit et de comprimé qui lutte avec une telle promesse d'avenir; l'usure du temps, la succession des heures y contrastent si fort avec les élans du cœur; la vie la plus domestique et la plus terre à terre y est traversée par de tels songes que nous pouvons affirmer : René-Guy Cadou est un tendre Virgile qui a puisé le meilleur de son inspiration dans les salles de classe et d'auberge de nos humbles villages, au milieu de « la grande ruée des terres ».

* * *

AVENTURES DU LANGAGE

M. Robert le Bidois observe, très justement, dans le MONDE *(5 avril)* :

Jouir est un verbe que nos contemporains prennent parfois à contre-poil. Comme *bénéficier*, dont le sens est d'ailleurs voisin, *jouir* ne se dit proprement que des choses avantageuses ou agréables, telles que la santé, la réputation, l'existence, etc. : « C'est une absolue perfection, et comme divine, de savoir loyalement *jouir de son être.* » (Montaigne); « Hâtons-nous aujourd'hui de *jouir de la vie;* Qui sait si nous serons demain ? » (Racine); « Nul ne peut être heureux *s'il ne jouit de sa propre estime.* » (Rousseau). Comme le montrent ces exemples, *jouir* implique un plaisir, un avantage ou un agrément.

Cela ne veut pas dire que ce verbe ne puisse parfois avoir pour complément un terme de sens péjoratif, comme dans cette phrase de Massillon : « Il ne croit rien avoir s'il n'a tout; son âme est toujours avide et altérée, et *il ne jouit de rien que de ses malheurs.* » Girault-Duvivier, qui cite cet exemple, voit dans le tour *jouir de ses malheurs* « une expression d'autant plus belle qu'elle paraît plus irrégulière ».

Bien entendu, on peut aussi employer ce verbe dans une intention ironique. Rien n'empêche, par exemple, de dire : « Notre bon maître jouissait d'une admirable calvitie. »

En revanche, il n'y a plus aucune nuance d'ironie ni aucun

soupçon de masochisme dans des tours comme ceux-ci : « Le pauvre homme *jouissait d'une santé déplorable* »; « Cette femme *a joui toute sa vie d'une fâcheuse réputation.* » Ces phrases présentent une impropriété flagrante. La méprise est à mettre dans le même sac que l'emploi de « *grâce à* » au sens de *par la faute de, à cause de* : « *Grâce à une épidémie*, la population de cette ville avait diminué de façon tragique »; « *Grâce à son échec*, il a perdu un an ».

Risquer, c'est, par définition, exposer au hasard, courir la chance. Les uns risquent leur chance à la loterie, d'autres risquent leur fortune — ou leur honneur — dans une entreprise. Comme en témoigne l'expression pléonastique *à vos risques et périls*, l'idée de danger ou d'inconvénient grave est donc inhérente au sens de *risquer*. Il n'empêche que beaucoup de Français, oubliant cette notion de danger et ne retenant que celle de *chance* (qui peut être bonne ou mauvaise), emploient parfois ce verbe pour marquer la probabilité d'une issue *heureuse*. A preuve les phrases suivantes que j'ai relevées dans la presse parisienne : « Ce roman *risque de connaître un succès* comparable à celui de *Lolita*, de Vladimir Nabokov ». Et nous avons entendu plusieurs fois sur les lèvres d'une vedette de la télévision cette phrase pour le moins ambiguë : « Aujourd'hui, M. Untel *risque de gagner tant...* »; il est clair cependant que M. Untel, s'il répondait mal, risquerait non point de gagner quoi que ce soit, mais de *perdre !*

Les verbes-témoins que je viens d'appeler à la barre de ce petit procès ne sont pas les seuls qui mériteraient de comparaître. Il conviendrait de mentionner bien d'autres verbes prétendus « riches » tels que *réaliser*, *effectuer*, *opérer*, *posséder*, *œuvrer*... que l'on préfère trop souvent aujourd'hui aux bons et loyaux *faire*, *avoir*, *travailler*.

Antoine Meillet observait, sur de tels exemples, que chaque mot tend, un jour ou l'autre, à prendre un sens opposé à son sens originel. Mais le sévère Robert le Bidois, plus grammairien que linguiste, se contente de condamner, d'accord avec Jules Romains et Marcel Aymé, de pénibles impropriétés.

* * *

CURIOSITÉS

On lit dans la revue de psychanalyse PSYCHÉ, *sous la signature du docteur Ernest Fraenkel, cette curieuse « contribution à l'étude de l'analité » :*

L'âme intestinale est une *âme sadique*, comme l'est l'âme

gastrique. Seulement son sadisme est beaucoup plus compliqué que celui de l'âme gastrique. Sa qualité de sadique est le corollaire de son appartenance à la digestivité, fonction agressive par excellence puisqu'elle poursuit le but de *dissoudre la structure d'un matériau étranger pour l'utiliser à l'incarnation de la structure de celui qui digère.*

Le sadisme de l'âme intestinale est plus compliqué que celui de l'âme gastrique dont l'agent exécuteur, l'estomac, se borne à décomposer chimiquement les aliments arrivés. Les intestins s'occupent, eux aussi, de décomposition, mais l'âme intestinale a bien d'autres passions. Les intestins tiennent prisonniers les matériaux qui leur sont livrés durant un temps bien long; ils les pressent, les pétrissent, les poussent en avant; ils jouent avec eux et se jouent d'eux.

Passons à une autre nuance du sadisme intestinal. La bouillie stomacale décomposée de plus en plus est *livrée à la succion de vaisseaux capillaires sans nombre*, appartenant au système sanguin et au système lymphatique, qui s'infiltrent dans la muqueuse des intestins. Cela ressemble à la façon d'agir d'un garçon qui s'empare d'une mouche et la lance dans une toile d'araignée pour se délecter à regarder la petite bête féroce et cruelle sucer la mouche dont la carcasse, de plus en plus vide, se dégrade jusqu'à ressembler à des fèces, à des détritus immondes et répugnants.

A cette cruauté s'associe tout de suite une autre nuance du sadisme intestinal : *il veut que la victoire soit complète, qu'aucun élément du vaincu n'échappe à la prise de possession par l'organisme vainqueur.* C'est pour cela qu'il est si persévérant dans l'effort de décomposition, qu'il le prolonge à travers un couloir de douze mètres de longueur; c'est que rien d'assimilable ne doit subsister de la bouillie stomacale, que les fèces doivent être vraiment dignes d'être rejetées, d'être abandonnées avec dédain, comme un symbole de la négativité, de la non-valeur, de l'élément hostile, haïssable et méprisable.

Cependant le sadisme n'est pas la seule couleur affective propre à l'âme intestinale, et, corrélativement, le mépris n'est pas la seule réaction de l'âme intestinale à propos des résidus de la bouillie stomacale. L'âme intestinale est plus compliquée, elle connaît la *polyvalence affective* — aussi lui découvrirons-nous maints traits *schizothymiques.*

Se plaçant à un autre point de vue, oubliant que les résidus de la bouillie stomacale sont, en même temps, ce qui reste du substrat corporel d'un ennemi vaincu, l'âme intestinale leur attribue une valeur propre; ils deviennent pour elle *un objet d'affectation, un objet d'investissement libidinal*, un objet de tendresse, caressé avec enjouement et dont parfois on hésite à se séparer — ou s'y résout quand même, puisqu'on est sûr

de pouvoir remplacer facilement, et aussi souvent qu'on voudra, la perte subie.

Cet objet commence, à un point de vue déterminé, à assumer *le rôle d'un enfant*, puisqu'il sert à *reproduire les formes de celui qui l'engendre*, des formes arrondies, cylindriques, coniques, oblongues le plus souvent, s'il s'agit de l'âme intestinale humaine — la variation des formes est grande à travers le règne de la faune.

L'âme intestinale est celle d'un *travailleur inlassable*. Elle *ne refuse jamais le travail* qui lui est confié.

> *Suit un parallèle entre les intestins et les chemins de fer souterrains, métros et autres, qu'il est tout indiqué d'expliquer par la projection de la libido intestinale. On lit un peu plus loin, dans la même revue :*

Les réactions majeures de la déception œdipienne sont sans doute celles qui aboutissent comme c'était le cas chez Oreste à l'homosexualité active et au matricide effectif ou déplacé.

> *Il n'est pas dans les habitudes de la N.R.F. d'intervenir dans les textes qu'elle cite. Indiquons simplement qu'à notre sens un matricide est toujours déplacé.*

JEAN GUÉRIN

* * *

DIVERS

L'ARC (Printemps) : *Byzance*, par Yves Bonnefoy; *Lettre de Venise*, par W. Beckford.

CATALOGUE DE L'EXPOSITION FENOSA : *Pour Fenosa*, par Francis Ponge.

CRITIQUE (avril) : *Arland nouvelliste*, par Yves Berger.

ÉTUDES TRADITIONNELLES (363) : *La réforme de la mentalité moderne*, par René Guénon.

LES LETTRES NOUVELLES (avril) : *James Joyce*, textes de Maria Jolas, James Joyce, Hermann Broch.

PHANTOMAS (21) : *Textes* de Paul Joostens.

REVUE DE MÉTAPHYSIQUE ET DE MORALE (4) : *Le thème de l'oiseau mort dans l'œuvre de Mallarmé*, par J.-P. Weber.

TEL QUEL (4) : *Saint-John Perse, ou la tentation de la démesure*, par Michel Maxence.

NOTE

GLISSER A LA MER : Nos lecteurs trouveront dans le numéro de juillet la fin de la chronique de Jean-Paul Weber sur Julien Grace.

LE TEMPS COMME IL PASSE

PAPIERS COLLÉS

Il faut absolument que cette femme ne soit pas une *personnalité*. Ces cheveux, dans le soleil de fin janvier, ces cheveux que le miroir reflète, ne lui appartiennent pas plus que ce rayon de soleil au miroir. Cette femme a été un enfant. Cette femme fait partie de l'immense cortège. Cette femme est un être humain. Que nous ayons éprouvé le besoin de nous *aimer* pour vivre ensemble nos petites affaires, je ne me lasserai pas de le dire, c'est vexant. Navrant. C'est la damnation. Nous ne pouvons généralement pas nous sentir. Pourquoi, cette odeur d'ennui à peine atténuée, pourquoi l'appeler : amour?

*

La peur de décevoir est une des pires décimales de l'orgueil. C'est en quelque sorte diviniser l'homme et le rendre responsable de nos vertus comme de nos vices. Il n'en est rien. Rien ne prouve notre profonde solitude comme l'impossibilité où l'on est de rendre autrui, et son amitié, assez important, quelle que soit la tension de cette amitié, pour que, s'il nous la retire, nous ne parvenions, malgré la souffrance, à cause d'elle, à nous redresser, à nous faire *d'autres* amis, ce qui est une hérésie.

*

Le drame, c'est le décor. Les bourgeois, c'est le décor. L'homme ne peut s'empêcher d'avoir un décor, d'être dans... Le théâtre vient de là. Réduire. Le décor « nature » dit merde. Alors l'homme essaie de réduire l'insulte. Mieux, de s'en rendre maître.

*

Antoine. Théâtre absurde. Pourquoi, par vérisme, ne pas faire mourir l'acteur qui joue Hamlet?

*

Écrire, et par suite publier, c'est passer par des intermédiaires. Le premier lecteur d'un livre, c'est l'esclave d'un manuscrit parmi cent autres. Rien plus humiliant que le métier de lecteur. Les autres *découvrent* une œuvre. En fait, c'est lui, l'obscur, qui l'a aimée, qui a voulu cela, qui s'est trouvé trop seul à l'aimer. Il a demandé à l'auteur de venir le voir, au futur auteur, car un homme ne sait jamais si les hommes vont vouloir le sacrer « auteur ». Il lui a dit : « C'est très bien, je vais le proposer au prochain comité de lecture. » Le livre, du même coup, lui échappe, comme il échappe à l'auteur. Quand on se met à deux pour aimer une chose, la chose trahit. Si on l'aime dans la solitude, elle ronge son homme, comme le ver le fruit.

*

Philinte n'est pas hypocrite. Il conseille à Alceste de préférer Éliante, Arsinoé, à Célimène. Il n'est pas faux. Il est tiède. Il trouve de bonnes raisons à l'existence. Alceste, aucune. Sinon les pires, mais ces pires, gracieuses. Célimène — que jamais un Philinte ne s'aviserait d'aimer — c'est elle, le misanthrope. Elle rit de s'ennuyer. Et le contraire. Elle trouve qu'Alceste est *très bien*. Lui, il trouve qu'elle est *très mal*. Extrêmes. Philinte file sa petite quenouille. Que serait-il sans Alceste? Rien. Sganarelle sans Don Juan? Rien. Il y a donc des hommes démesurés auxquels on ne peut rien faire entendre.

*

L'homme ne peut rien dire de très courageux à l'homme, sans du même coup tomber dans tous les hommes. Rien de moins *étonnant*, par exemple, que J.-J. Rousseau; nul ne

fut plus près de dire ce que tout le monde pense. En croyant être l'Unique. Soyons directs. Il m'arrive, dans mes moments d'égarement, de me demander si les hommes *célèbres* vont, comme moi simple mortel, pisser, de temps en temps, ou pire. Il faut bien croire que oui. (A ce sujet, rien de plus curieux que de se trouver avec un ami dans les vespasiennes. Le mutisme, chacun tenant son jésus.)

*

C'est toujours la même chose. Nous visons de travers. La mort nous prend au dépourvu. Nous sommes bons, ou méchants, comme si cette vie que nous avons à charge devait durer éternellement. Puis nos parents, nos proches meurent. Puis nos *hommes*. Alors on se dit qu'on aurait dû être *autrement*, plus gentils, plus compréhensifs, que sais-je encore. *Qu'ils ne seraient pas morts*. C'est absurde, mais ça nous va assez bien.

*

Le maximum de l'un n'est pas le maximum de l'autre. A partir de ce maximum, il n'est plus question de juger. On se serre la main, on s'aime, on se déteste, pour finalement se demander si cette vieille histoire du péché originel n'a pas quelque chose de juste, d'effroyablement juste, puisque enfin c'est avec les êtres qu'on aime qu'on se fâche, avec eux que nous sommes incapables de vivre, comme si une relative solitude nous était nécessaire. Une respiration de réserve. Ce qui rend tous nos rapports faux, et passionnants. Car il est passionnant d'aimer. Pas dangereux du tout. Passionnant. Et très vite absurde. C'est à partir de cette absurdité qu'il faut tenir bon, ne pas céder au ridicule : « L'amour, ça n'existe pas », grosse légume des gens qui se veulent intelligents.

J'ai renoncé à la solitude par incroyance. Vivre seul n'est ni horrible ni prestigieux. Il faut *croire*. Les hommes ne croient jamais assez. Dieu est hors de question. Croire n'est pas divin. C'est être sûr, à un point d'absolu, qu'on va mourir. Et que mourir, le fait de mourir, implique un

dérèglement d'existence tel... qu'il vaudrait mieux mourir tout de suite. Vivre, c'est accepter un décor. Les êtres et les choses donnent ce qu'ils peuvent aux êtres et aux choses. Mais l'homme n'est jamais homme de plein gré. Il faut qu'il sache. Qu'il ait des repères. Que les autres, êtres ou choses, lui disent qu'il est. D'où le forcené besoin de domination. Il en est de secrètes, d'inavouées, jamais assez, cependant, pour échapper à l'attention de l'*ami*. Car nous avons tous un *ami*. Qu'il change de forme, de nom, d'identité, importe peu. Ce qui importe, c'est la possible complicité absolue, dans l'ordre le plus dénué d'anecdote, celui qui a le plus d'avenir. Quand cette voix complice manque, l'homme est seul. La femme n'est pas la compagne de l'homme. Ni sa moitié. Non. Elle arrange — et dérange — le décor. Elle *vocalise* sa cruauté. Elle enfante. Aucun homme n'osera jamais dire à quel point le fait de procréer lui pèse. (Là, ces dames vont se récrier !) Que si les hommes ne désertaient pas leur foyer toute la journée, pour une raison ou une autre, ils ne survivraient pas à leur bestialité. L'homme crée dans un vide que l'homme comble. La femme est la vache à lait. Triste sort. Il est vrai qu'on a inventé la beauté, le sex-appeal, le charme... Une éternité ne suffirait pas à *prouver* la vérité de ces fallacieuses promesses.

*

La bascule.

Plus le mot est obscur pour l'être, moins il l'est pour la chose. Je veux dire moins l'homme de langage se laisse aller à la vulgarisation par les hommes, de la chose, plus celle-ci enregistre son langage, et le rend au centuple aux hommes. C'est la poésie, dont l'obscurité n'est qu'une tendance désespérée à la clarté. Mais rien ne se laisse comprendre hiérarchiquement. Toute chose exige sa compréhension. Et *sa* compréhension tourne. On n'a donc jamais pensé, ni fini de penser. Tout remet sans cesse tout en question. Un livre est l'enfant issu d'un coït majeur entre le langage et son objet. Verlaine écrivant *Spleen* est dans le *vrai*. Comme Stendhal, *La Chartreuse*. Comme Kierkegaard, *Crainte et Tremblement*, etc...

*

Il est absurde de penser qu'un homme peut vouloir devenir malheureux parce qu'il ne *mérite* pas ce bonheur passé par rien qui caractérise la plupart des vies. Mais aujourd'hui, très paradoxalement, on s'excuse de ne pas avoir fait la guerre, de ne pas avoir vécu Buchenwald, etc. On se sent diminué d'être resté intact quant à ces horreurs. On irait jusqu'à souhaiter une nouvelle guerre pour se soulager. Et si, quelque part, une guerre a lieu, on ne rêve que d'y aller. S'engager est un terme militaire. Peut-on s'engager sans revêtir l'uniforme? Sinon celui que nous donne, si royalement, la mort? La religion, aujourd'hui, c'est la politique.

*

Être dans l'erreur.

Les bons écrivains n'y sont jamais.

Les autres ne peuvent pas faire autrement.

Il y a les médiocres, qu'on oublie.

Les sublimes, qu'on ne lit pas, mais qui enchantent notre vie, quand, justement, l'erreur s'accuse. (Pascal, Kierkegaard, Hölderlin.)

Rien de moins vivant que les gens prétendus normaux. La moindre erreur les atterre. Les remet sur terre. (Ils étaient déjà dessous.) Et à la prochaine. Comme, vivants, nous ne cessons guère de nous tromper, c'est extrêmement dynamique. Mais l'erreur, l'unique, la sensible, se laisse aisément envahir par le troupeau des moindres. Qui, prenant une importance démesurée, n'en sont que plus clairement dégonflées. C'est ce que la plupart appellent la vie.

*

Vivre où l'on voudrait mourir, ce n'est pas aimer vivre là — tous les lieux se ressemblent au bout de huit jours, comme les êtres — c'est choisir d'y mourir. Être à pied d'œuvre. A cœur d'œuvre.

GEORGES PERROS

CE QUE VOYAGER VEUT DIRE

Les gens heureux le sont partout, mais ils voyagent rarement. L'immobilité les satisfait. Contents d'être où ils sont, une vie casanière les comble. Certains pourtant prennent le large, et leurs voyages réussissent. Quoi d'étonnant? La chambre habituelle où ils se complaisaient n'était qu'un simple cadre. Ils le retrouvent n'importe où. Pour moi je ne pousse pas le détachement si loin. Je visite les chambres, je les jauge. Il faut que leurs proportions me plaisent. Et tant pis pour les bibelots! J'arrache systématiquement les napperons. Au demeurant je peux fort bien me contenter d'une mansarde, ou même d'une salle de bains; il y a place en général pour un lit de camp. Certains de mes amis n'entrent même pas dans la chambre qu'ils ont retenue. Ils y font tout au plus déposer leur valise. Ma manière de voyager est tout autre. Je ne me précipite pas sur les villes. Je m'imprègne d'abord de leur atmosphère. Je la respire à travers les murs. Puis je me penche à la fenêtre. Tout comme un autre je caresse des rêves. Un champ sans bornes s'ouvre à moi. La volupté m'enveloppe. De plus en plus, quelle que soit l'heure, en arrivant dans une ville, je m'accorde un somme. Au réveil je suis acclimaté. Autour de moi s'amasse la nuée de mes souvenirs, et je ne trouve pas cette compagnie médiocre. A vrai dire tout est flou. J'ignore encore ce qui va émerger. Mais quelle occasion d'être soi! Cette chambre anonyme est une chambre noire. Rien ne s'interpose entre moi et moi-même. Le tête-à-tête est absolu. Je me mets au travail; puis, tout à l'heure, une flânerie sera ma récompense. Mais bien souvent je jouis de mon voyage sans même m'aventurer dehors. Pourquoi

alors aller si loin? En coupant les amarres j'ai accru ma responsabilité. Sur ce radeau je me retrouve à l'état pur. Jadis, ivre de l'avenir, je me désespérais de ne pouvoir pousser que des cris. A présent je sais l'art de reconstituer mes plus belles heures et je guette, comme le retour d'une fanfare, l'accent de mes premiers départs. Le voyage est devenu un rite, mais il a changé de but.

L'immensité des matinées espagnoles m'enchante. Si tard que l'on commence sa journée on se trouve encore en avance. On craindrait pour un peu de réveiller les gens. Néanmoins la cordialité règne. Vous êtes accueilli à bras ouverts, et sans la moindre question. Votre origine sociale n'est pas ce qui importe. Ivrogne ou non, il sied de fréquenter les bodegas. Les Espagnols y vont en bande et s'offrent des tournées. Apparemment ils s'interpellent, mais vite on s'aperçoit que chacun d'eux parle tout seul. Les bourrades, les embrassades n'arrachent pas l'Espagnol à sa triste rumination. S'il vous traite en égal, c'est comme un frère d'infortune, mais il fera tout son possible pour vous persuader que vous n'êtes pas seul. A mon arrivée à Sueca on daigna m'avertir qu'il y avait dans le village trois autres Français. — Ah! fis-je. Où sont-ils? — Au cimetière, morts depuis cent ans. — Ce *memento mori* d'ailleurs n'assombrit point l'Espagne. La vie n'y manque pas d'intensité. Quand l'Espagne s'agite, c'est avec frénésie. Mais le plus souvent elle somnole, d'où ses retards, sa prétendue paresse qui n'est au fond qu'un désespoir. L'ennui est l'essence même du pays. Aussi fait-on du bruit dans les cafés, on s'y serre les coudes, on crie à qui mieux mieux, puis tout à coup au milieu d'une phrase chacun, retombant en poussière, s'en va de son côté.

Je me trouvais à Vienne durant l'été 1956, et j'avais dû, bien malgré moi, renoncer à me rendre en Hongrie. Les difficultés semblaient insurmontables. Soudain le bruit courut qu'à l'occasion d'un match de foot-ball la frontière s'ouvrirait durant une journée. On accorda en effet une centaine de visas, et me voici au petit jour sur la route de Budapest. Dans le car un groupe de sportifs, et surtout des matrones chargées de cabas. Pour la première fois depuis

dix ans le passage était rétabli, et les cabas contiennent ce que l'on porte d'habitude aux prisonniers : des lainages, du savon, de la confiture. Le soleil de juillet à perte de vue éblouissait la plaine. Les blés étincelaient. De lentes carrioles nous croisèrent. Un petit train poussif passa au loin, et la jeunesse des villages, dans chaque mare, plongeait et rebondissait. Enfin quelques rares cheminées d'usines et de rougeâtres faubourgs annoncèrent l'approche de Budapest. Un pont de fer jeté sur le Danube et un grand parc nous conduisent au centre de la ville. Midi sonnait. Notre car s'arrête sur un grouillant boulevard pour le moins aussi large et aussi laid que le boulevard de Sébastopol. Ce fut une stupeur. Le trafic s'arrêta. Les voyageurs se bousculaient aux fenêtres des trams ou descendaient sur les marchepieds. Ce car venu de Vienne suscitait un délire. Quels chauds regards et quelle joie ! La foule bondissait pour mieux voir. Un invisible baiser flottait dans l'air. Avions-nous abordé au pays dont on rêve sans cesse et qui provoque tant de départs ? Nous mîmes pied à terre. Des jeunes gens s'approchèrent, risquant quelques questions. On examinait scrupuleusement nos souliers, nos habits. Les plus avisés tâchaient de faire des échanges, ou même des achats. Mais parmi les passants massés autour de nous, certains se contentaient du langage des yeux ; muettement ils nous offraient leur amitié, et à l'insu de tous. L'extase dont nous étions la cause m'enivrait. Brûlé par tous ces yeux et la splendeur des visages, je m'enflammai du coup pour les Magyars et leur lançai de tout mon cœur l'éclair qu'ils espéraient. Hélas ! bientôt la circulation parut se rétablir. La féerie se dissipait ; les trams se remirent en marche et, regagnant le car, nous fûmes entraînés à l'*Hungaria*, palace du temps des Grands-Ducs, pour déjeuner au son des violons.

ROBERT LEVESQUE

LE PROFESSEUR AMÉRICAIN

Comment se recrutent les nouveaux professeurs : un des professeurs qui font partie de cette Université doit aller lire un *papier* (sur Benjamin Constant, par exemple) devant un congrès de professeurs de langues romanes à Chicago. Il est à cette occasion chargé par le Président de la section de langues romanes de notre Université d'interviewer plusieurs candidats dont le Président possède déjà les dossiers.

Mais les interviewer sur quoi, jauger comment leurs qualités pédagogiques? En fait, il s'agit seulement d'apprécier la bonne mine, l'allant, l'air plus ou moins sympathique. Car rien ne désigne particulièrement pour une enquête d'ordre pédagogique le professeur envoyé à la recherche. Il se trouve seulement qu'il doit aller lire son *papier* à Chicago, et que les candidats, qui ne pourraient s'offrir le voyage aux diverses universités où l'on a besoin d'un professeur, se rendent à Chicago comme sur un marché central, avec, s'il se peut, un *papier* à lire eux aussi.

Quant aux dossiers qui sont entre les mains du Président de notre section de langues romanes, et que les professeurs peuvent consulter afin de donner leur avis sur le candidat proposé par leur collègue chargé de prospecter à Chicago, ils contiennent des recommandations telles que : *Extrêmement sympathique... A une femme charmante,* ou même : *D'autant plus sympathique qu'il n'est pas conscient de son charme.*

* * *

S. et R. apprennent aujourd'hui que notre Université ne renouvellera pas leur contrat l'an prochain. Les voici

contraints de chercher ailleurs, et probablement de déménager pour une ville éloignée. C'est une question d'argent pour l'administration de notre Université, nullement du plus ou moins de qualités pédagogiques chez ces professeurs. D'après S., c'est très simple : il aurait dû, étant à présent *assistant-professor*, passer l'an prochain *associate professor*, et accéder ainsi à un traitement supérieur. En le renvoyant, le Président peut mettre à sa place un autre *assistant-professor*, avec le traitement minimum approprié, et le garder trois ans, après quoi le renvoyer, pour la même raison, et ainsi de suite. Ce serait peut-être différent, si les cours de S. étaient de ceux que réclame la voix publique. Mais de l'arabe, du grec, du turc !...

Chaque Université (sauf les quelques universités d'État, qui n'ont pas très bonne réputation, tant le préjugé de la *libre entreprise* est fort), est une affaire commerciale, et le Président opère suivant la logique du *big business* : investir judicieusement, et retrancher les investissements de mauvais rapport. Il ne s'agit pas de savoir si l'arabe, l'hébreu, le grec, sont valables, mais s'ils intéressent l'acheteur éventuel. Cela revient à suivre la société dans sa pente à l'ignorance, autrement dit à l'y pousser.

Très demandée par contre, la sociologie. Or le vide et la sottise de ces cours, — salade et jargon de toutes les écoles ! L'impayable (et combien payé) sérieux de ces maîtres à penser qui n'ont jamais conquis sur eux-mêmes la moindre idée !

* * *

Le rêve de tout professeur, c'est d'être titularisé, d'avoir la *tenure* qui rend beaucoup plus difficile votre renvoi, — la *tenure* après dix ans d'usage, de flagorneries, de manœuvres épuisantes, sous le poids de la bizarre obligation : *publier ou périr*. Car l'avancement du professeur américain n'est pas fonction de ses qualités pédagogiques (que les élèves ne se plaignent pas, on n'en demande pas plus), mais de ses publications, — non pas de leur qualité, mais du fait même de publier. La charmante Miss Z., par exemple, s'angoisse de ne pouvoir consacrer assez de temps à son étude sur *Le*

paysage dans le roman français du dix-neuvième siècle, qu'il faudrait absolument qu'elle écrive si elle veut obtenir le titre d'*associate professor*, — sans parler de la *tenure*, si lointaine.

— Je n'ai pas l'inspiration, soupire-t-elle, comment faire? Si j'avais le temps d'attendre l'inspiration! Mais c'est urgent!

Ces exercices des candidats au mandarinat de la *tenure*, qui remplissent un tas de publications spécialisées (sans rétribution, au contraire : le contributeur doit s'abonner pour paraître), ne sont lues et relues que par leur auteur, mais leur présence dans ces publications est indispensable à l'avancement : elles figurent en belle place dans le *curriculum vitae* du chercheur d'emploi. Affolés à l'idée de ne pas publier, dès qu'ils ont trois pages dans une de ces revues, ils en achètent cinquante, cent, deux cents exemplaires, qu'ils envoient, dédicacés, à tous les gens qu'ils estiment importants pour l'avancement.

Ils ont peur (tremblent est à peine trop fort) devant les élèves et devant l'administration. Celle-ci dispose des places et des traitements, sans appel, et les élèves, faisant la réputation du professeur (jugé sur sa gentillesse, sa facilité à *bien* noter), déterminent dans une large mesure les dispositions de l'administration.

L'inspecteur, redouté de ma mère dans son école primaire au village, traité d'un peu haut par Alain dans la classe de Henri IV (c'était Parodi), ici n'existe pas. Ce serait antidémocratique peut-être? Contraire à la libre entreprise? Puis, qui accepterait un rôle aussi ingrat?

Les élèves, bien sûr! Ce sont eux qui surveillent le professeur, et qui font, sous une forme ou sous une autre, leur rapport à l'administration. Le professeur le sait, et dans la plupart des cas, il fait ce qu'il faut pour plaire aux élèves, d'où cette dégradation *(downgrading)* de l'enseignement aux États-Unis dont s'inquiète maintenant Kennedy.

Dans certaines écoles, ce sont les collègues eux-mêmes qui se chargent de la surveillance réciproque. Miss Z. raconte que dans le riche collège où elle a d'abord enseigné, on venait écouter à la porte de sa classe.

* * *

Un professeur de Lettres est nécessairement amené à à parler du *sentiment de la nature chez Rousseau* à des étudiants, ici, qui n'ont jamais fait une promenade à pied en forêt (ou ailleurs, dans la « nature »), — qui n'ont jamais quitté, en voyage, (et ils font des milliers de kilomètres), le billard des grandes routes et les motels (ces motels californiens illuminés dans la nuit comme des théâtres, au bord des autoroutes). Une grande partie de la littérature est par conséquent lettre morte pour ces étudiants. Ce vide est envahi par un charabia psychanalytique, et les meilleurs de ces étudiants chercheront anxieusement et vainement en eux-mêmes une expérience qui lui corresponde.

On ne peut prononcer ce mot de *nature* ici sans ressentir je ne sais quel choc d'absurdité, d'irréalité, de non-communication, qui serait la chose à expliquer, si l'explication avait cours dans cette pure rhétorique qu'est l'enseignement des Lettres.

* * *

Sur le chemin de l'école, dans les magasins, sur les pelouses des terrains de jeux, on rencontre des adolescents et des adolescentes qui ont à la main un petit poste transistor d'où s'échappent de la musique de danse, des chansons et de la publicité. D'aspect frêle, gracile, au joli visage, ces enfants ont tous le même air un peu vide, — souvent un très joli visage méfiant, défiant.

Tandis que la famille et les invités dînent aux bougies dans la courette, sous un parasol de toile peinte (nous sommes en Californie), l'adolescent à plat-ventre au salon regarde la télévision. De cinq heures à minuit, il restera là, mangeant sans cesser de regarder l'écran le dîner qu'il est allé se chercher à la cuisine.

D'habitude c'est toute la famille qui écoute et regarde la télévision, comme ailleurs, — en Europe ! — on va se promener. Les « voix de la nature » sont pour eux celles de la publicité et de tous ces programmes où la fausseté par violence le dispute à la fausseté par platitude sentimentale.

* * *

W. et sa femme sont des émigrés juifs d'Allemagne établis en Californie depuis quinze ans. Ils se rendent assez souvent à bicyclette à l'Université pour donner leur cours. Leur fille, qui a treize ans, vient d'écrire à un journal afin de demander quelle attitude il lui faut prendre envers ses parents : elle a honte, explique-t-elle, de les voir aller à bicyclette à leur âge. Or ils ne sont pas tellement âgés, et la mère donne des leçons de culture physique. Mais seuls les enfants ici font de la bicyclette, les adultes ont la voiture et marchent le plus rarement possible.

* * *

La tristesse d'une fin d'existence en Amérique, j'imagine cela si bien, un soir de février froid, avec quelques petits nuages roses à l'emporte-pièce sur un couchant orangé, et la rivière noire et claire qui va de ce côté. Non, je ne deviendrai pas citoyen de ce pays sans civilisation, avec statut, devoirs, obligations, mais aucun de ces rapports qui ne sont ni loi ni devoir, qui naissent d'un art et d'une pensée préexistants mais actifs (inachevés), — universels en quelque sorte localement, qui font que les yeux se plaisent à l'architecture de la cité, à sa musique, à son théâtre, etc. Et pas seulement une « élite », — cela signifie la mort du reste.

HENRI THOMAS

LE MOIS

MÉTAPHYSIQUE DE LA DOULEUR

Dieu est amour, mais l'homme heureux n'est qu'orgueil. Suppose que ta vie ne finisse point, que ta santé soit inaltérable, que ton esprit soit triomphant, te voilà mauvais ange et adorateur de toi-même. Toute perfection nous enferme dans une peau d'éléphant. Loin de se donner, le héros se fait prince. Lucifer s'est brûlé comme s'est noyé Narcisse. C'est ainsi que la vertu devient dangereuse à elle-même. L'exercice du bien ne fortifie que l'idolâtrie. Le pharisien n'offre qu'à son nez l'encens qu'il avait apporté dans le temple. Les merveilles de la pureté se sont tournées dans l'âme présomptueuse en une sorte d'inceste que l'âme commet avec son miroir. Quel remède à cette inclination forcenée qui me rend esclave d'un maître ou qui m'enchaîne à mon reflet?

Or le tragique de l'amour, c'est qu'il a besoin de moi, et par conséquent, de ma liberté, pour être lui-même. Il ne suffit pas que l'autre me choisisse comme un sultan jette un mouchoir. La loi commande, la grâce demande. Assuérus tremble devant Esther. Dieu a peur de nous. Son cœur est humilié par la supériorité qu'il a sur le nôtre. Il ne peut qu'autant que nous voulons. Nous abandonne-t-il à nous-mêmes? Nous l'oublions. Se montre-t-il dans l'éclat de sa majesté? Nous sommes anéantis dans une sublime imbécillité.

Voilà Dieu réduit par sa puissance même à la cacher. Il n'a pour nous appeler que cette discrétion. Il n'a pour nous séduire que les dehors de son absence. Il s'habille de matière et de mathématique. Il ouvre le Christ à nos crachats et à nos croix. Il nous enseigne la douleur qui est l'unique porte par où il nous communique le mystère de la Création.

Car la souffrance n'est pas le mal; elle en est le contrepoids et le contrepoison.

Le mal, c'est avoir soin de son individu sans jamais le perdre de vue, c'est être à soi-même sa fin dernière. Dieu s'est fait nous et nous prétendons nous faire Dieu. Dieu renonce à son propre centre dans le noyau qu'il dépose en chacun de nous et nous mettrions le feu à une ville pour cuire un œuf. Alors le travail, l'amertume et la mort nous aident à nous dégoûter de notre personne. Déjà, nous étions, parmi les créatures, celle qui était le moins achevée. Il y a dans l'arbre une fixité et dans la bête une direction qui presque nous manquent. Nous avons la liberté des enfants dont le père est au ciel. Ce mentor qui épargne à Télémaque tant de faux pas, il faut que l'affliction nous en apprenne la voix rude et tendre. Formés à demi, nous n'existons que de plaie en bosse, de cicatrice en cicatrice. C'est l'école de la charité. Cette faim, qui est mon vide, noue l'une à l'autre les vies, les cités, les étoiles. Le creux de mon tombeau sonne ma résurrection.

Telle est à peu près l'image chrétienne, où Joseph de Maistre a laissé l'ombre de ses éperons, qu'un livre rare [1], après un siècle d'oubli, nous restitue.

ROGER JUDRIN

* * *

LE MAITRE DE MON MAITRE

Le maître a dit à mon maître : « *Siège à ma droite,*
Je ferai tes rivaux l'escabeau de tes pieds. »

Le maître envoie d'Ophel le gourdin de ta force
maîtriser tes rivaux. Ta source est avec toi
au jour de ta force, à l'éclat de ta vertu.
« *Je t'engendrais avant l'étoile du matin.* »

1. BLANC SAINT-BONNET : *De la Douleur*, 1849 (Le Club du Livre Rare, 1961).

Le maître l'a juré, il ne s'en repent point :
« Te voilà pope à la façon melkisédienne. »

Le maître à droite rompt, dans sa fureur, les rois ;
il juge les nations et les emplit de ruines ;
il concasse leur crâne au pays de leur foule ;
Qu'il boive au gave en route, il redresse la tête.

DAVID traduit par JEAN GROSJEAN

* * *

BRINDILLES

Ce grand-oncle célibataire s'était dessaisi de tout pour être soigné sinon gâté jusqu'à sa mort, mais de plus en plus on le négligeait et même on le brimait jusqu'au jour où son petit neveu ayant voulu le faire bisquer en lui mettant plusieurs fois sous le nez jusqu'à le barbouiller, avant de la savourer seul, une assiette de crème dont le vieux était friand et frustré, il se leva tranquillement, posa sa serviette après s'être soigneusement essuyé la figure et alla se jeter dans le puits de la cour derrière la maison.

* * *

Cette vieille dame sortit de chez elle affolée allant de porte en porte chez les voisines : *M^me^ de Noailles est à la maison ! M^me^ de Noailles est à la maison !* Comme s'il y avait le feu.

C'était quelques mois après les obsèques d'Henry Bataille dans ce village et il s'agissait d'Y. de B. venue apporter trois pots de fleurs sur la tombe. Ne sachant à qui s'adresser pour avoir les clefs de l'enclos funéraire à l'écart du cimetière, elle avait fait arrêter le taxi devant la droguerie et la mère du droguiste, très âgée, avait donc cru — pourquoi ? — qu'il s'agissait de M^me^ de Noailles.

Ayant rempli ses devoirs, Y. de B., en rendant les clefs avait demandé le petit endroit. Or il y avait panne d'électricité et le jour d'hiver était sombre. Une servante conduisit l'illustre visiteuse au fond du couloir où se trouvait le

« buen retiro » cependant que son compagnon de voyage s'impatientait dans la boutique, conscient du trouble que la visite apportait dans la maison. Justement le droguiste qui était dans le village et que sa mère avait alerté venait de rentrer et gagnait sa chambre pour se faire beau. Voyant la servante en faction, il la houspillait, ne comprenant rien aux gestes faisant signe de se taire et montrant la porte du réduit...

Comment finit la comédie? Par une avalanche de boîtes de cirage et autres produits de droguerie dans le taxi, Y. de B., en manière d'excuse, ayant demandé au droguiste qui ne comprenait toujours pas grand chose à tout ce remue-ménage, mais laissait ses moustaches tranquilles pour redevenir commerçant, « *mille francs* (des francs de 1923) *de marchandises, ce que vous voudrez!* »

Le soir au café le droguiste contait l'aventure à ses partenaires de la « manille » avec des airs et des sourires qui auraient voulu en dire long tandis que le plus tricheur des quatre profitait sans vergogne de cette euphorie du « grand veinard ».

JEAN LEBRAU

*
* *

HAMBURG 61

Capitale du vice, du néon? Les derniers quartiers de nuit se perdent, comme les embardées libertines publiques : Soho, Piccadily, Haus Carow. *Es wird Sie interessieren.* Vague internationale du programme de nuit. Mais avec lutte de dames nues dans la boue, à Hambourg, Hippodrom, le cheval soûlé à la bière pouvant être monté à cru par telle spécialiste à cravache, le convive dévêtu. Hors de ces équipées, orgie d'enseignes tremblées, vouées au strip ou à la bière. Nuit trouée par des néons au technicolor « aguichant », couleur de dessous en vitrine.

D'où vient cette raréfaction, du plaisir de nuit collectif, et l'étal, cette sorte de répartition cloisonnée, par aires? Peau de chagrin, la carte des lieux de nuit dans le monde

tient sur un timbre-poste, Bikini. Matelots, enseignes, mousses, touristes, sont lésés. Argent et police gouvernent la nuit, de plus en plus fade, jusqu'à l'écœurement.

Le soir ferait-il peur à ce point? Nu, alcool : opiums. Du passant en quête de « divertissement »? de l'émigré, en capitale de néon (finie, l'obscurité des ruelles), pour un temps, et longtemps privé à bord? D'un spectacle, d'un antre à l'autre, quelle monotonie! affligeante, comme la tristesse, à l'image du matriarcat. Mais avant cette nausée songez à la commotion, par ce qui est licite, ici. Pour les plaisirs du sédentaire, de passage, toujours seul, fuyant ses compagnons, s'il en a, et touriste pérégrin aimant se chambrer (*Galopp*, *Hippodrom*, *Femina*, *Extase*, *Affen-Haus*, *Casanova*, sont répandus, de capitale en capitale), petit citadin saturé de nomadisme clos, marin (les autres armes s'assagissent), on réserve ainsi plusieurs rues. Celles où les dames à grandes bottines, bottes lacées, casaque de cuir, dévêtements de « salons », se produisent en vitrine, sont barrées, interdites aux jeunes, aux voitures. Foule morne d'hommes (les locataires professionnelles crachent sur les femmes, au dehors), qui piète devant les vitrines. Parfois un revendeur frappe, offre du produit de beauté à vendre. Le commerce est incessant, comme le guinche.

Hambourg bat les records : strip permanent, sans être obsédé par lui, de dix heures du matin, oui, à quatre ou six heures du matin suivant. Brève pause, pour les balayages, l'aération.

On vous promet de l'*abiding* (*home* ou *haus* sont à l'enseigne de l'effeuilleuse (mais comment le *stripping*, dégarnissement, peut-il être durable, constant?), *non stop sex show*, l'argot de ces plaisirs utilisant non sans exotisme une langue qui a dû constituer les termes requis par la normalisation internationale des nuits, pour une somme modique (à renouveler toutefois, chaque heure, ou presque), sur trois, quatre scènes — à gauche, le déshabilloir en transparence (la professionnelle vient de la salle où elle se tient en compagnie d'une plus jeune, à former, sur l'estrade, par des conseils hautement donnés en réponse à une mimique, aux clins de la prudente encore pure) ; la scène pour montrer, au centre,

avec encastrement sombre, comme une porte, on verra l'utilité des montants, vers le déshabilloir, sous le nez du public. A droite, un écran, et parfois au-dessus un plus petit pour carte postale, un technicolor à demeure pour vingt minutes, nu fade rose sur fond bleu, ciel naturiste (l'empyrée n'allèche guère, sans nuage), réclame pour « boîtes à voir », en d'autres stands, et transparents à acheter, montés sur carton réséda. Les couleurs se pervertissent, selon l'anomalie industrielle qui régularise la faconde, couleurs tendres au beau fixe, hurlant de laideur. A tel point que la dernière ou première « intimité », celle de la chair en public, hissée sur le pavois, devient par le strip-tease solitaire de la femme en nudité seule, non alléchante et comme anonyme. Nu de patronage, dépersonnalisé, ongles sales, longueur du métier, vulgaire. Mais il bouge. Le cérémonial est plus libre qu'en France, ou soumis à une autre réglementation (les marins seraient-ils plus exigeants?). De toute façon, dans un univers de violences (à l'intérieur des mâles contrits), d'anonymat faussement langoureux (quand la fille danse, la puérilité des pas laisse intact profil ou rondeur), le public n'est pas invité à manifester ses désirs. On lui sert une ration éprouvée. D'où vient la surprise?

De telle *licence*, puisque le nu est codifié, comme sans doute la somme des rapports. Méticulosité féminine, si l'on peut dire, en public, à son usage, avec mines de circonstances, où l'on feint d'éprouver, mais le renversement est manqué; plaisirs et supplices de l'amour sont au Guignol. Oh! la romance, peu délicate, dans l'effeuillement qu'on fait tout seul. Pourquoi serait-il amoureux et les voyeurs de Suzanne au bain, remplacée par une chose qui mousse, ne sont-ils pas des lubriques, amassant leur provision de chair, en mouvement ou non. Le vice est paraît-il répandu, outre-Rhin et ailleurs, chez les hommes après la quarantaine. Chacun en aurait dans son portefeuille, imprudent, en cas de rafle, dans les tiroirs. Plus pervers encore, cet emmagasinement. En cervelle? Quel rôle peuvent jouer ces images, tout au long d'une traversée, dans la solitude mâle? Devient-elle excessive à ce point que le strip « triomphe » sur toutes les scènes pour touristes d'un certain âge couplés ou non;

pour marins au port comme naufragés dans la mesure où les « débordements » d'antan ne sont plus licites à portée de monnaie.

Lieux tristes, sans amour évidemment; d'une tristesse de nuit qui gagne les villes, ou du moins ceux qui ne peuvent devenir de « joyeux noctambules », piliers de cafés, de promenoirs, de ruelles. Pour conjurer cette solitude, afin que « l'inspection » puisse être méticuleuse, on se déplace en bandes, à deux ou quatre. Tout voir devient licite. Il suffit d'entrer, de prendre place.

Au centre, donc, le principal spectacle, en principe, selon un mouvement de gauche (déshabilloir) à droite. Parfois les quatre écrans et scènes, dont celle en transparence, sont garnis. De quoi se gaver. Mais l'œil mâle en frairie couve le centre (bien peu semblent aguichés par le déshabillé préalable en transparence : quitter la tenue de ville pour prendre celle de strip), et n'en démord guère. La future caméra enregistreuse de cervelle possédée par la couvade de nus révèlera cependant des vues de côté, biaises, le nez étant toujours pointé vers la scène, même au moment où sur l'écran voisin virevoltent l'ancien Charlot, Laurel, images grises tremblées, sur un fond de musique de valse, qui convient aussi à d'autres films, naturistes en Suède, avec toute la poilure au soleil ou dans le bain de lune.

Ayant tout enlevé, on se montre dans le plus simple appareil, à Hamburg, Friedrichstrasse St. Pauli, Reeperbahn, dans l'entrée de porte, entre deux scènes. Alors qu'une voix maison annonce : « Gross Plastik, die Tulpe » (on surprend le jeu de mots, *galopin*), flash, vision du grand nu éblouissant — on ne voit rien ou presque. Sinon ce que l'on s'attendait à voir, prévenu, la nudité entière avec frisons, cette nature tant convoitée est là, devant vous, au naturel, sur une pauvre scène, que le matin révèle comme un débarras. Spectacle rare, cloche ou puce? La permanence du « plaisir » inquiète, comme la fixité des spectateurs noyés dans l'attente.

RENÉ DE SOLIER

TEXTES

POÈMES DU HAUT-OUBANGUI

Hé ma favorite! Je demande à manger, ma mère[1] *apporte une racine de manioc. Ma mère fait cuire le déjeuner, cela ne va pas vite. Ma mère fait bouillir le manioc, ça n'est pas cuit. Hé! ma mère est une jeune fille qui mange du manioc grillé avec la pâte d'arachides!*

Ma mère[2] *est partie à la façon des citrouilles, elle est bien partie là-bas, comme si partir était venir.*

Si tu ne veux pas de moi, va-t-en. Possèderais-tu la nourriture de vie qu'on mange pour ne pas mourir? Je n'aime pas ces façons-là, je suis un musicien.

Les miens me disent : « Ne prends pas de veuve. Combien d'années s'écoulent avant qu'une veuve ne soit fanée? »

Femme qui ne fait que rire, femme aux cheveux poussiéreux, je n'aime pas ces façons-là, je suis un musicien.

1. *La favorite.*
2. *Mon amante.*

Tu m'apportes ta beauté pour que je la mange! Est-ce qu'on vit de beauté comme d'un aliment?

Je n'aime pas ces promenades. Promène-toi mais rentre à temps pour ramasser les braises, que je rentre me coucher. Je n'aime pas ces façons-là, je suis un musicien.

Danseur, ta harpe gît à terre, ta harpe se débat à la renverse. Sors [de ta tombe], viens jouer de ta harpe, danse à son chant.

Toi qui fais la sourde oreille, tu en garderas toujours la puanteur.

Que l'on te prenne ainsi, que l'on te jette dans mon ventre, afin que je comprenne le grief de ton ventre. Fille de viande, belle-mère, catastrophe sur toi! Cette fois encore elle agit comme elle avait agi, elle était venue prendre sa fille chez moi et la donna à un enfumeur-de-rats, pour qu'il lui enfume des rats et qu'elle les mange.

L'avarice travaille beaucoup les gens dans ce village.

Il n'y a pas de femme juste parmi les femmes, car elle les aurait dressées.
N'est-ce pas là du kpule, *mon amie, n'est-ce pas là du* feke, *dis?*
Tu as les jambes aussi maigres que les pattes

de la gazelle dans la vase, tu profiteras de moi plus tard, reparles-en à tes feke*!*

Baiser « ça » est bon, payer « ça » devient difficile! Le désir de « ça » me rend fou. Approche donc ici avec « ça ».

J'offre de la nourriture aux mânes mon père, elle demeure intouchée, que mange-t-on donc chez les morts?

La clé refuse ma main[1] *sinon j'aurais fendu le sol pour y entrer.*

Putain, tu erres au désir. Putain, tu verras aujourd'hui. Putain, mère de malheur.

Arrête! Viens vers moi, ma compagne. Il n'est pas bon qu'une jeune femme dorme ainsi seule. Arrête! Que cela demeure en place, cette entente de nous-et-toi. Ma mère court sans cesse après les garçons, aura-t-elle des garçons sous la terre?

Capita, porteur de galons, le commandant t'appelle. T'en iras-tu donc, que je puisse semer mon sésame en brousse?

Je dis, tourne-toi de l'autre côté, viens me piquer de ton sein. Je dis, tourne-toi de l'autre côté, faisons des feintes. Je dis, défais donc cette jupe, livrons nous aux étreintes du sommeil, ma compagne.

1. *Je n'ai pas de clé.*

Va porter ma parole à mon père, dis-lui qu'il fait bon là-bas [1]. *Qu'il vienne me prendre, allons-y!*

Roi! Bangassou le deuxième, toi qui commandes! Moi j'ai mis l'ordre dans le pays, toi tu n'as fait que manger dessus. Un aîné n'agit pas ainsi.

Kipa a jeté Kida et Banawango en prison. Dès qu'une femme nzakara voit un homme, elle s'ouvre comme un nuage qui crève.

Achète moi des souliers! J'ai rencontré en chemin la femme-aux-couleurs-de-perroquet.

Fils du chef de mon père! Héritier du maître du pays de mon père. Aligne les richesses de ton père, j'aligne les richesses du mien.

Eh, Langbas! Sortez donc et parez-vous, Kanzia est mort! Kanzia, le mangeur d'hommes! Kanzia, le hacheur d'oreilles!

Une sœur ne se conduit pas ainsi. Elle m'a mordu mon museau d'en bas [gland de la verge] ! *Avec quoi mangerai-je du poulet désormais? Mes compagnons, vous qui vivez à la cour, elle m'a mordu mon museau d'en bas! Avec quoi me promènerai-je demain?*

Eh! La corde m'accable ici, la cangue m'accable ici. Je meurs dans tes liens, ma mère, je meurs

1. *Chez les morts.*

dans la cangue. Je te l'avais dit et redit, tu n'as pas cru.

Yassa, eh! Yassa! ah, ah! ma mère, eh! La mort d'une épouse est comme la pourriture d'un éléphant! Que l'on m'emporte et que l'on me dépose là-bas. Kété, mère de Zalya.

Tu travailles mais tu ne penses à rien. Tu prépares l'eau mais tu oublies le tabouret, tu apportes le plat mais tu oublies la cuiller. Si je te payais plus tard et qu'il y manque un demi-franc, que dirais-tu?

La Mort a exterminé le village où vivaient tous mes pères. Je dis que la Mort dormira seule aujourd'hui.

Si j'avais su que cette affaire se déroulerait ainsi, j'aurais plutôt vécu avec ma belle-mère! Femme qui ne sait que rire! On ne mange pas le rire. Fais la cuisine, mangeons, nous paraderons après.

Ai-je mangé les poulets de la belle-mère de la Mort? La Mort, la Mort a donné l'ordre que l'on m'emmène au bout d'une corde. Mais moi, j'ai dit, je me suis résigné : je veux boire le poison d'épreuve.

Eh bien! moi, j'ai bu le poison d'épreuve et j'en suis revenu. La Mort a fait claquer ses doigts de dépit.

Pour vous lasser, il y a des femmes, tout comme il y a des termites nago. Pour ne jamais mûrir, il y a des hommes, tout comme il y a des fruits nagsu.

J'entendrai aujourd'hui ta voix dans le chant des oiseaux. Si je pouvais envoyer un oiseau, alors j'aurais envoyé le rossignol. Il aurait rapporté à ma mère [1] *toutes les paroles qui sont dans ma bouche. Femme de mon père, viens me contenter pour une fois!*

Fils de mon père, asseyez-vous pour entendre ma parole avant que je ne sois parti [2]*. Les femmes du roi demandent : « Où ai-je dormi aujourd'hui? »*

Femmes du sanglier, le sanglier est entré dans la grande forêt, pleurons le sanglier, le sanglier s'en est allé!

La Mort a tué toutes mes mères, elle a ramassé ma main et l'a posée sur mon épaule. La Mort ne nous aime pas.

Traduit du Nzakara
par E. DE DAMPIERRE

1. *Mon amante.*
2. *Mort.*

TABLE DES MATIÈRES

contenues dans

le tome XVII (janvier-juin 1961)

JEANINE AEPLY

Qui ? ..... 41 (XCVII)

HENRY AMER

La Tradition secrète du Nô, de Zeami .. 1131 (CII)

ROBERT ANDRÉ

Autres Rivages, de Vladimir Nabokov. 531 (XCIX)
Le cas Nietzsche, de Karl Schlechta... 535 (XCIX)
Histoire d'écrire, d'André Dalmas ..... 723 (C)
Sylva, de Vercors ..... 929 (CI)
Mensonge romantique et Vérité romanesque, de René Girard ..... 1121 (CII)

DOMINIQUE AURY

« Votre Solidité » ..... 90 (XCVII)
Lampes de prison, de Roger Judrin.... 337 (XCVIII)
L'amour breton..... 452 (XCIX)

PHILIPPE BEAUSSANT

La Nef romane ..... 424 (XCIX)
Actualité d'Autun..... 739 (C)

JACQUES BENS

La Part du Diable ..... 182 (XCVII)
La tour Saint-André, de Jacques Brenner 338 (XCVIII)
La Sainte Farce, de Robert Sabatier.. 348 (XCVIII)

YVES BERGER

L'enfer, le temps ..... 95 (XCVII)
Fleuve renversé, de Jean-Pierre Faye... 521 (XCIX)
L'Usage de la lecture, de G. Picon..... 522 (XCIX)
L'Espagne, d'Ana Maria Matute ..... 896 (CI)
La Marquise sortit à cinq Heures, de Claude Mauriac ..... 1126 (CII)

PIERRE BERNARD

Le souvenir de Mélot du Dy..... 181 (XCVII)
Trois Poètes (Gabriel Dheur, Jean Breton, Anne Perrier)..... 346 (XCVIII)

ANDRÉ BERNE-JOFFROY
Rome vue par Ingres, de Hans Naef .. 538 (XCIX)

PIERRE BETTENCOURT
La soif ..... 178 (XCVII)

MAURICE BLANCHOT
La question la plus profonde (II) ..... 85 (XCVII)
La question la plus profonde (III) ..... 282 (XCVIII)
Notre épopée ..... 690 (C)
Rêver, écrire ..... 1087 (CII)

ÉDITH BOISSONNAS
Limbe ..... 402 (XCIX)
Tortues ..... 769 (C)

ALAIN BOSQUET
Par l'amour possédé, de James Gould
Cozzens ..... 736 (C)

ANDRÉ BOUCOURECHLIEV
Pli selon Pli ..... 916 (CI)

MICHEL BOULANGER
Histoire extraordinaire, de Michel Butor 936 (CI)

LÉON BRILLOUIN
Science et imagination..... 835 (CI)

MICHEL BUTOR
Le carré et son habitant (I) ..... 119 (XCVII)
Le carré et son habitant (fin)..... 315 (XCVIII)

ROGER CAILLOIS
Pilate ..... 987 (CII)

BERNARD CAZES
Traité de sociologie, de G. Gurvitch.... 527 (XCIX)

JEAN CHALON
Notre-Dame des Divorcés ..... 848 (CI)

JULIA CHAMOREL
Un pauvre marchand d'esclaves ..... 644 (C)

RENÉ CHAR
Les Dentelles de Montmirail ..... 1 (XCVII)

JACQUES CHARDONNE
Des Maisons..... 950 (CI)

CLAUDE-MICHEL CLUNY
Mémorable pour Claude Dominique ..... 768 (C)

JEAN COCTEAU
Cérémonial espagnol du Phénix ..... 210 (XCVIII)

ANDRÉ DALMAS
Journal de lecture ..... 880 (CI)
Journal de lecture ..... 1097 (CII)

E. H. de DAMPIERRE
Poèmes du Haut-Oubangui, traduits du nzakara ..... 1161 (CII)

MICHEL DEGUY
Méduse et Cie, de Roger Caillois ..... 130 (XCVII)
Holderlin et Heidegger ..... 331 (XCVIII)
A propos de « Signes » ..... 481 (XCIX)
Le voyage d'hiver, de Jacques Coudol . 724 (C)
L'œil vivant, de Jean Starobinsky .... 730 (C)
Maurice Merleau-Ponty ..... 1118 (CII)

NOEL DEVAULX
L'aubade à la folle ..... 21 (XCVII)

SERGE DOUBROVSKY
Camus et l'Amérique ..... 292 (XCVIII)

JEAN DUTOURD
L'inspiration ..... 179 (XCVII)
Du journal en général ..... 1051 (CII)

JEAN DUVIGNAUD
César et les bulldozers ..... 706 (C)

EL-SAYED DJIAFFAR EL-SAKKAF
Lettre à Abd el-Rahman el-Sioury (traduction de Georges Honein) ..... 771 (C)

CLAUDE ELSEN
Je suis d'ailleurs, de H. P. Lovecraft. 737 (C)

LUCETTE FINAS
La côte sauvage, de Jean-René Huguenin 141 (XCVII)

FRANCE FITZ-GEORGE
Hermès ..... 964 (CI)

JEAN FOLLAIN
Une promenade à Rio de Janeiro ..... 561 (XCIX)
Poèmes ..... 637 (C)
Monsieur Heussebrot ..... 1044 (CII)

GABRIEL GERMAIN
Métaphysique de la sexualité, de Erwin Reisner ..... 134 (XCVII)

H.-F. GEYER
Aphorismes ..... 763 (C)

RENÉ GIRARD
Mensonge romantique et vérité romanesque 241 (XCVIII)

GEORGES L. GODEAU
Les mots simples ..... 952 (CI)

JEAN GRENIER
Les environs d'Alexandrie ..... 393 (XCIX)

JEAN GROSJEAN
Luise ..... 754 (C)
Tombeau du Téméraire ..... 962 (CI)
Le maître de mon maître ..... 1155 (CII)

JEAN GUÉHENNO
Peiné ou le Paradis perdu ..... 193 (XCVIII)

JEAN GUÉRIN
Les Revues, les Journaux. — Divers. — (A l'éloge de la critique d'art. — Le Maréchal. — Sima. — Guillemin, Péguy, Massis) ..... 153 (XCVII)
Les Revues, les Journaux. — Divers. — (La nuit de l'Œuvre, F. Mauriac, Une nouvelle revue) ..... 350 (XCVIII)
La valeur absolue, de Bernard Avenel... 542 (XCIX)
Art et Nature; Beautés du monde invisible. 543 (XCIX)
Les Revues, les Journaux. — Divers .... 543 (XCIX)
(Le grand hasard de la nature. — Le Cardinal d'Espagne. — Jean Dubuffet).
Les Revues. — Le Sottisier ..... 745 (C)
(Chacun et aucun. — De la peine de mort. —)
Les Revues — Divers ..... 945 (CI)
(Histoire bien française. — Une Galerie de Monstres).
Les Revues, les Journaux ..... 1136 (CII)

FRANZ HELLENS

Les Diagonales, de Jean-Pierre Rosnay. 924 (CI)

GEORGES HONEIN

Traduction de la lettre à Abd el-Rahman el-Sioury, de el-Sayed Djiaffar el-Sakkaf 771 (C)

FRIERICH HUNDERTWASSER

Contre le rationalisme en architecture..... 660 (C)

PHILIPPE JACCOTTET

Notes d'Hiver ..... 170 (XCVII)

Poèmes insoumis, de Lena Leclercq .... 540 (XCIX)

Le Valais au gosier de givre, de Maurice Chappaz ..... 923 (CI)

MARCEL JOUHANDEAU

Journaliers V ..... 441 (XCIX)

Journaliers VI..... 860 (CI)

ROGER JUDRIN

Remarques sur Jules Renard..... 128 (XCVII)

La Rose de Noël ..... 176 (XCVII)

Tristan L'Hermite ..... 328 (XCVIII)

Le Pape devant les Évangiles. — l'Histoire et la raison humaine, d'Alexandre Dumas..... 330 (XCVIII)

Ce qui est à César ..... 371 (XCVIII)

Le centre et le cercle ..... 560 (XCIX)

Prestiges de la science, de Jean Fallot... 735 (C)

L'Algérie mal enchaînée, de Pierre Boudot. 744 (C)

Remarques sur la vertu ..... 751 (C)

Correspondance, de Balzac..... 1120 (CII)

Métaphysique de la douleur ..... 1154 (CII)

MARIE-ODILE KÉHRIG-FATAUD

Le Bouc ..... 550 (XCIX)

HENRI KRÉA

L'Orpailleur, de Satprem ..... 349 (XCVIII)

GEORGES LAMBRICHS

Les nus ou presque, de Bernard Dufour.. 537 (XCIX)

JEAN LEBRAU

Brindilles..... 1156 (CII)

MICHEL LÉTURMY

Pour mémoire ..... 259 (XCVIII)
Pour mémoire (II) ..... 463 (XCIX)
Pour mémoire (fin)..... 669 (C)

JEAN-JACQUES LÉVÊQUE

Les Dessins d'André Masson ..... 152 (XCVII)

ROBERT LEVESQUE

Retour à Athènes..... 184 (XCVII)
Adieux à Marrakech ..... 565 (XCIX)
Conquête de Constantinople ..... 960 (CI)
Ce que voyager veut dire ..... 1146 (CII)

ARMAND LUNEL

Procès de l'Hermaphrodite ..... 964 (CI)

CLAUDE MARTINE

Deux façons de le dire..... 406 (XCIX)

RENÉ MICHA

Une seule mémoire..... 297 (XCVIII)

ANDRÉ MIGUEL

Le sacrement du divorce, d'Adrian Miatlev ..... 138 (XCVII)
La ravageuse, d'Erskine Caldwell ..... 142 (XCVII)
Conférences, interviews, correspondance, de Federico Garcia Lorca..... 533 (XCIX)
Que l'ombre soit, de E. Humeau..... 539 (XCIX)
Évidences, de G.-E. Clancier..... 541 (XCIX)
Évocations, de Geneviève Fauconnier .. 542 (XCIX)
Contes du demi-sommeil, de Marcel Béalu..... 726 (C)
Cartolines et dédicaces, d'André Pieyre de Mandiargues..... 743 (C)
L'œuf ou le demi-œuf ..... 963 (CI)
L'École des Filles, de Marcel Jouhandeau 1125 (CII)

PAUL MORAND

Portrait de Nicolas Fouquet (fin)..... 51 (XCVII)

VLADIMIR NABOKOV

Autres Rivages ..... 7 (XCVII)

ANDRÉ NÉHER

Expériences Juives..... 499 (XCIC)

ROGER NIMIER
Chronique de Rugby ..... 173 (XCVII)
Chronique gastronomique ..... 375 (XCVIII)

NORGE
Les Quatre Vérités ..... 1035 (CII)

FRANÇOIS NOURISSIER
Zazie dans le métro, de Louis Male ... 146 (XCVII)
Terrain vague, de Marcel Carné ..... 147 (XCVII)
La Vérité, de Henry-Georges Clouzot . 147 (XCVII)
Le Petit Soldat, de Jean-Luc Godard . 148 (XCVII)
Tirez sur le pianiste, de F. Truffaut .. 148 (XCVII)

CLAUDE OLLIER
Sur le Bowery, de Lionel Rogosin .... 144 (XCVII)
La Nuit, de Michelangelo Antonioni ... 939 (CI)
Cinq films français ..... 1112 (CII)

PIERRE OSTER
Notes ..... 373 (XCVIII)
Odes à chacun, de Henri Pichette..... 519 (XCIX)

JEAN PACHE
La Nuit et les Vents..... 360 (XCVIII)

JEAN PAULHAN
L'Art informel ..... 785 (CI)

OCTAVIO PAZ
Courant alternatif ..... 1011 (CII)

JEAN DE PANGE
Souvenirs sur Marcel Schwob ..... 955 (CI)

CHARLES PÉGUY
Il me plaît..... 567 (XCIX)
(Introduction par Marcel Péguy)

DENIS PÉRIER
La longue soirée, de Janine Sperling.... 348 (XCVIII)

GEORGES PERROS
Papiers Collés..... 161 (XCVII)
Papiers Collés..... 356 (XCVIII)
L'Âme ..... 553 (XCIX)
Ken Avo ..... 811 (CI)
Papiers Collés ..... 1141 (CII)

SAINT-JOHN PERSE
Poésie ..... 79 (XCVII)

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES
Les matériologies (Jean Dubuffet) ..... 761 (C)

ÉLISABETH PORQUEROL
Blaise Cendrars ..... 517 (XCIX)
Ma Chère Ame, d'André Dhôtel ..... 925 (CI)
Les Petits Enfants du Siècle, de Christiane Rochefort ..... 1129 (CII)

GEORGES POULET
Ungaretti et la poésie du détachement ..... 757 (C)

BERNARD PRIVAT
En Souvenir ..... 364 (XCVIII)

ROGER QUESNOY
L'Observateur ..... 618 (C)
Une philosophie de la pudeur, Jean Grenier 933 (CI)

YVES RÉGNIER
La montagne de Dalmatie ..... 369 (XCVIII)

JEAN REVOL
Goya, l'œuvre gravé ..... 341 (XCVIII)
Art naïf et art mystique ..... 910 (CI)
Matisse ..... 1134 (CII)

JEAN RICARDOU
Les portes de la démence, de Werner Warsinsky ..... 142 (XCVII)
Deux magiciens de la persuasion ..... 332 (XCVIII)
(*Le matin des magiciens*)
Lancement d'un voilier ..... 553 (XCIX)
Le Rendez-vous, de Janine Aeply ..... 720 (C)

ARMAND ROBIN
Le règne du cœur ..... 164 (XCVII)

DENIS DE ROUGEMONT
La personne, l'ange et l'absolu ..... 585 (C)

CLAUDE ROY

Les grandes distances (Arturo Ui) ..... 110 (XCVII)
Les Comédiens (Comme tu me veux. — Antigone) ..... 307 (XCVIII)
Le bon théâtre rend heureux (La voleuse de Londres. — L'annonce faite à Marie). 505 (XCIX)
Le théâtre est-il nécessaire ? ..... 713 (C)
(Les ambassades. — Gorgonio. — Roses Rouges pour moi. — Les papiers d'Aspern. — Le Voyage)
L'Amour mis en scène ..... 902 (CI)
Sur Tchékov ..... 1104 (CII)

MARC SAPORTA

Un décor et trois personnages ..... 1064 (CII)

ALBERT-MARIE SCHMIDT

Histoires tragiques ..... 486 (XCIX)
Blason d'un corps, d'Étiemble ..... 930 (CI)

CLAUDE DE SAINT-MARTIN

Mon portrait historique et philosophique 967 (CI)
(Introduction de Robert Amadou)

WILLIAM SHAKESPEARE

Dix sonnets ..... 378 (XCVIII)
(Traduction de Henri Thomas)

RENÉ DE SOLIER

Les Expositions
(Ensor, Sima, Lapique, Tal-Coat, Guyard, Messagier, Sarthou, Chauvin)..... 149 (XCVII)
Peinture et Mouvement
(Vieira da Silva, Arpad Szenes, Guy de Vogué) 343 (XCVIII)
Balthus. — Douze Peintres Polonais modernes. — Kandinsky. — Singier. — Brauner..... 740 (C)
Hamburg 61 ..... 1157 (CII)

CHARLES SOREL

Les Nouvelles admirables..... 186 (XCVII)
(Présentation par Élie-Charles Flamand)

WILLY DE SPENS

Les tiroirs de l'inconnu, de Marcel Aymé 136 (XCVII)
Les Routes du Nord, de Victor Misrahi... 140 (XCVII)
Journal, de l'Estoile..... 329 (XCVIII)
Au nom du fils, d'Hervé Bazin..... 340 (XCVIII)
La fidélité, de Jane Albert-Hesse ..... 349 (XCVIII)

Les amants de Schoenfels, d'André Dubois La Chartre ..... 725 (C)
Français, si vous saviez, de Georges Bernanos ..... 729 (C)
Sur Chardonne ..... 766 (C)
Le Fugitif, de Pierre Gascar ..... 928 (CI)
Elsa Triolet choisie par Aragon ..... 932 (CI)
Marie-Jeanne Durry ..... 1123 (CII)

ÉDITH THOMAS
Le massacre de la Saint-Barthélemy, de Philippe Erlanger ..... 519 (XCIX)
L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime, de Philippe Ariès ..... 732 (C)

HENRI THOMAS
Le théâtre dans l'œuvre de T. S. Eliot ..... 30 (XCVII)
Dix Sonnets, traduits de Shakespeare ..... 378 (XCVIII)
Notes sur Lothar Bickel ..... 699 (C)
Portraits de famille, d'Alain ..... 727 (C)
Le Professeur américain ..... 1149 (CII)

JEAN-LOUP TRASSARD
Le Meneu de loups ..... 235 (XCVIII)

ROBERT-D. VALETTE
Fatrasie ..... 563 (XCIX)

JEAN-PAUL WEBER
En traduction, de E. Cummings ..... 350 (XCVIII)
Les Trois Matières, de S. Lupasco .... 524 (XCIX)
Les dialogues de Paul Valéry, de Jeanine Parisier-Plottel ..... 541 (XCIX)
Glisser à la mer ..... 996 (CI)
Les Personnages, de Françoise Mallet-Joris ..... 1130 (CII)

JEANNINE WORMS
Sur une malédiction ..... 220 (XCVIII)

MARGUERITE YOURCENAR
Les Prisons imaginaires de Piranèse ..... 63 (XCVII)

Imp. P. DUPONT Paris - N° d'impression 7150 - Dépôt légal : 2e trim. 1961
Imprimé en France - Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.

Vient de paraître

ANDRÉ BILLY

de l'Académie Goncourt

HORTENSE ET SES AMANTS

CHATEAUBRIAND, SAINTE-BEUVE, ETC.

PAUL GUTH

JEANNE LA MINCE A PARIS

Le roman des années folles

Déjà paru

JEANNE LA MINCE

La vie d'une petite fille de province aux temps heureux d'avant la Grande-Guerre

Collection « VUES CHRÉTIENNES SUR ... »

CHANOINE GARAIL

LE MARIAGE

replacé dans son contexte humain et divin ne se réduit plus à un contrat

YVES BROSSARD

LE SPORT

Comment l'idéal sportif rejoint finalement l'idéal chrétien

ANDRÉ RICHARD

LE CRIME

Du crime aux Assises
Du châtiment à la rédemption.
Présenté par un guide expert et généreux,
un phénomène humain de plus en plus répandu
et qui mérite mieux qu'une simple curiosité

Flammarion

CAHIERS
ROMAIN ROLLAND

RABINDRANATH
TAGORE
ET
ROMAIN ROLLAND

Lettres et autres écrits

Éditions ALBIN MICHEL 9,00 NF

ETIEMBLE
Blason d'un corps

roman

"C'est la découverte de soi par la grâce d'une femme aimée. C'est un livre grave. L'hymne de ce païen paraît pur comme le cristal et sans tache."

MATTHIEU GALEY - (Arts)

nrf

(néo)

LIBRAIRIE GALLIMARD

15, bd Raspail, 15
PARIS (7e)
LIT. 24-84 Métro : BAC

★

Vient de paraître
le catalogue n° 32
de

LIVRES RARES

Autographes
Manuscrits

Préface de
Gérard BAUËR
de l'Académie Goncourt

★

Achat au comptant
de
BEAUX LIVRES

STOCK
publie :

MILDRED SAVAGE
Un homme ne renonce pas
Roman

DARIEL TELFER
Le cercle de feu
Roman

EDMUND SHIDDEL
Orages de printemps
Roman

WILLIAM SAROYAN
Papa tu es fou
Roman

MARK TWAIN
Les aventures de Huckleberry Finn
Roman

STELLA ZILLIACUS
Plus loin que l'amour
Roman

ALFRED FABRE-LUCE

LA VOYAGEUSE DE NUIT

ROMAN

La vie commence à 60 ans

●

GEORGES KETMAN

LE CHIEN DE FRANCFORT

ROMAN

Le désir d'évasion

●

GISÈLE PRASSINOS

LE CAVALIER

NOUVELLES

L'enfant prodige du surréalisme

plon

1180

PRIX INTERNATIONAL DES ÉDITEURS

SAMUEL BECKETT

Molloy
Malone meurt
L'innommable
Comment c'est

ÉDITIONS DE MINUIT

JORGE LUIS BORGES

Fictions

nrf

DOCUMENTS

REVUE DES QUESTIONS ALLEMANDES

16e année — N° 2 - 1961 — Dir. : Jean Du Rivau

L'Allemagne et l'OTAN — F.-J. STRAUSS

Étudiants étrangers en Allemagne

La réforme de l'université — K. PABST

La mise en condition nationale-socialiste — H. GLASER

Les syndicats est-allemands et les syndicats africains

Le testament personnel d'Hitler — O. GRITSCHNEDER

Allemagne de l'Est 1961 — A. WISS-VERDIER

Le débat sur la 2e chaîne de télévision (III) — V. HOCHGREBE

Les émigrés sont-ils des traîtres

CHRONIQUES :

A travers les Allemagnes — Fiche documentaire : l'aide allemande aux pays sous-développés — La conjoncture économique et sociale : la réévaluation du mark — Le livre du mois : problèmes économiques — Les livres.

Le numéro : **2,40** NF franco de port

ABONNEMENTS :

France : six mois, **6,75** NF. — un an, **12,00** NF.

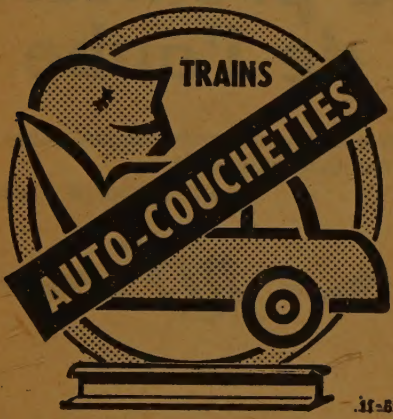
Étranger : six mois, **7,50** NF. — un an, **13,50** NF.

ENVOI GRATUIT D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN

DOCUMENTS - 3, RUE BOURDALOUE, PARIS-9e

Tél. : TRU. 62-13 — C. C. P. PARIS 13.253-54

DE JUIN A SEPTEMBRE



PARIS-AVIGNON
PARIS-BIARRITZ
PARIS-MILAN
et vice versa
CES TRAINS TRANSPORTENT DANS LA NUIT LES TOURISTES ET LEUR AUTO

COUCHETTES ET WAGONS-LITS

50.000 ex.

ROMAIN GARY

la promesse de l'aube

"Un livre de premier ordre, auquel aucun lecteur ne pourra rester insensible."

EMILE HENRIOT - Le Monde

nrf

JUAN GOYTISOLO

Chronique d'une île

la "dolce vita" en Espagne

nrf